Leipzig, den 1. Juli 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 1.
Einundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre

von

C. F. Weitzmann.

Zu allen Zeiten und in allen Ländern, und zwar hauptsächlich in den Perioden, in welchen die Nachwelt einen sichtbaren Fortschritt und Aufschwung gewahrte, sind Klagen über den gänzlichen Verfall der Tonkunst laut geworden. So klagt schon im ersten Jahrhunderte nach Christo Plutarch in Griechenland über den Untergang der guten alten Musik, so 1170 Johann v. Salisbury in England, Papst Johann XXII. 1322, Artusi 1600 und Benedetto Marcello 1704 in Italien, Fux 1725 in Deutschland und Rameau 1760 in Frankreich. Da nun auch in unserer Zeit, und namentlich seit dem Erscheinen der späteren Werke von Beethoven, häufig von der gänzlichen Verderbtheit der neueren Musik geredet und geschrieben worden ist, so wird es gewiß von Interesse für uns sein, in dem Folgenden die Hauptmomente der Entwicklung unserer harmonischen Kunst, und zwar besonders durch die Schriften derjenigen Autoren kennen zu lernen, welche ihre Theorien auf die mustergiltigsten Beispiele ihnen vorangegangener praktischer Meister gestützt, und deßhalb eine geraume Zeit lang als unfehlbare Autoritäten gegolten haben. Ein Vergleich dieser Schriften wird uns überzeugen, daß die Gebote und Verbote jener Autoritäten das Ohr und den Geschmack der unter ihrem Einflusse erzogenen Kunstjünger jederzeit nur bis dahin zu regeln vermochten, wo wiederum die Theorie durch dazu berufene freisinnige Tonmeister, welche nicht den vorgeschriebenen Regeln, sondern ihrem eigenen, wohlleitenden Gefühle folgten, eine allmähliche Erweiterung oder eine gänzliche Umbildung gewonnen hatte. Aus diesem historischen Abrisse werden wir ferner ersehen, daß eine jede solcher Umgestaltungen der Harmonielehre stets einen heftigen Kampf zwischen den Anhängern der bis dahin als allein giltig erachteten Kunstregeln und denen des angeregten Fortschrittes hervorgerufen hat, und daß alle Abweichungen von der alten Lehre anfangs zwar allgemeine Mißbilligung fanden, sodann aber immer mehr Freunde und Nachahmer gewannen, bis endlich die Theoretiker gezwungen wurden, ihnen als neuen Regeln oder Erlaubnissen einen Platz in der musikalischen Grammatik einzuräumen. Aus dem folgenden Ueberblick der Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre wird endlich auch hervorgehen, daß es bis jetzt noch zu keiner Zeit eine auf unumstößliche Grundlagen basirte musikalische Grammatik gegeben hat, da eine abgeschlossene Grammatik wol von einer todten Sprache, die keiner Umwandlung mehr fähig ist, nicht aber von einer nimmer untergehenden und ewig lebensfrischen Kunst verfaßt werden kann.

Erst seit dem Anfange unserer Zeitrechnung finden wir in griechischen und lateinischen Schriften bestimmte Andeutungen, daß die Töne der damals als Consonanzen geltenden Intervalle nicht nur in melodischer Nacheinanderfolge, sondern auch als Zusammenklänge angewandt wurden, doch enthalten dieselben noch durchaus keine Anweisung, unter welchen Bedingungen Zusammenklänge überhaupt aufzutreten berechtigt seien.

Auch der durch seine umfassende Gelehrsamkeit berühmte Isidor, um das Jahr 600 Erzbischof von Sevilla, spricht in seinem Werke: Sententiae de musica, von der harmonischen Musik als einer Concordanz mehrerer gleichzeitigen Töne und zählt fünf Symphonien auf, die er auch Consonanzen nennt: die Octave, die Quinte, die Quarte, ferner die Octave mit der Quinte und die Doppeloctave. Das Gegentheil der Symphonie ist ihm die Diaphonie, das Zusammentönen nicht mit einander übereinstimmender, dissonirender Stimmen.

Remi d'Auxerre, Aurelianus und Regino (um 900) sprechen gleichfalls von der Harmonie als einer Verbindung von tieferen und höheren Tönen, und weichen von Isidor nur darin ab, daß sie, griechischen Theorien folgend, sechs Symphonien aufstellen, nämlich die Octave, die Quinte, die Quarte und deren Zusammensetzung mit der Octave. Von der praktischen Anwendung jener Consonanzen aber enthalten auch die Schriften der genannten Autoren noch keine Andeutung. Wir erfahren jedoch, daß schon zur Zeit des Papstes Vitalian (657—672) die apostolische Capelle Chorknaben, Symphoniaci genannt, in ihrem Dienste hatte, welche sich im Vereine mit einem Männerchore durch den Vortrag ihrer harmonischen Gesänge bei den heiligen Handlungen auszeichneten.

Die Harmonie wurde jetzt Organum, und die Kunst derselben ars organandi genannt. Die einzigen kunstgemäßen Harmonien jener Zeit konnten nun zwar nur aus Parallelgängen in den, bis dahin allein als Consonanzen angenommenen Intervallen von Octaven, Quinten und Quarten bestehen, doch fingen geübte Sänger bereits versuchsweise an, zu einer gesun-

genen Melodie eine wohlklingendere Gegenstimme zu improvisiren. Sie gebrauchten dabei zwar hauptsächlich die genannten Consonanzen, doch ließen sie, ihrem Gehöre und ihrer augenblicklichen Inspiration folgend, auch abwechselnd andere, aus Durchgangstönen entstehende Intervalle vernehmen.

Allen nachfolgenden Theoretikern wurde es schwer, dergleichen extemporirte Gegenstimmen in Regeln zu fassen, und auch die Werke der später noch zu erwähnenden Schriftsteller Hucbald, Franco von Cöln, Marchetto von Padua und Johannes de Muris enthalten nur sehr ungenügende Anweisungen zur Ausführung derselben. Als die damals unter der Benennung „Neumen" bekannten Tonzeichen später in Puncte und Noten übergingen, erhielten diese Improvisationen die Namen: Contrapunto alla mente, all' improviso, estemporaneo u. a., sie arteten immer mehr und mehr aus, und Papst Johann XXII. verbot im Jahre 1332 dergleichen regellose Contrapuncte gänzlich und erlaubte nur an hohen Festtagen den Gebrauch der Consonanzen der Octave, der Quinte und der Quarte. Jene Improvisationen aber, an welchen später auch drei und vier Sänger, ja sogar die Instrumentisten Theil nahmen, konnten selbst durch wiederholte päpstliche Verbote nicht unterdrückt werden. Noch im 16. Jahrhundert eiferten Vicentino und Zarlino gegen den Mißbrauch solcher extemporirter Harmonien und suchten dieselben regelmäßiger und wohlklingender zu bilden; ja, selbst im 17. Jahrhundert erschienen noch Anweisungen für den improvisirten Contrapunct, so z. B. 1610 von Brunelli und 1613 von Banchieri.

Wir wenden uns jetzt zu demjenigen Schriftsteller des Mittelalters, welcher uns zum erstenmale eine bestimmte Idee von der zu seiner Zeit praktisch ausgeübten Kunst der Harmonie giebt, und dessen hinterlassene Werke eben deßhalb auch eine große Wichtigkeit für die Geschichte der Musik erlangt haben. Hucbald, ein Mönch in St. Amand in Flandern, lebte gegen Ende des 9. Jahrhunderts und starb im Jahre 930. Er nennt die Symphonie eine wohlklingende Vereinigung verschiedener Töne und theilt die sechs Consonanzen seiner Vorgänger in einfache: die Octave, die Quinte und die Quarte, und in zusammengesetzte: die Doppeloctave, die Octave mit der Quinte und die Octave mit der Quarte. Er sagt, daß man einen aus Symphonien gebildeten Gesang Diaphonie oder auch gewöhnlich Organum nenne. Das Wort Diaphonie gilt ihm also nicht mehr als Dissonanz, sondern als Discantus, als Gegengesang. Man unterschied zwei Arten der Diaphonie. Bei der ersten Art wurde der Gesang durch eine, zwei oder drei Stimmen begleitet, indem diese in paralleler Bewegung mit ihm in Octaven, in Quinten, in Quarten, in Doppeloctaven, in Octaven mit der Quinte oder der Quarte, oder endlich in Quinten oder Quarten und deren Verdoppelung durch Octaven fortschritten. Die zweite Art wurde nur von zwei Stimmen ausgeführt, von der Hauptstimme und dem Organum. Das letztere folgte hier nicht der Melodie in paralleler Bewegung, sondern begleitete dieselbe bald in der Seiten-, bald in der geraden oder der Gegenbewegung, so daß dabei außer den genannten einfachen Consonanzen auch Primen, Secunden und Terzen als Durchgangstöne erschienen.

Guido v. Arezzo (um 1020), dessen Nachfolger seinen Lehren gemäß ein Tonsystem aus Hexachorden bildeten, ohne jedoch das Griechische der Tetrachorde dadurch gänzlich beseitigen zu können, erwähnt zwar die Schriften Hucbald's nicht, kennt aber ebenfalls das zwei-, drei- und vierstimmige Organum, bei welchem die Stimmen in parallelen Quarten, Quinten und Octaven mit einander fortschreiten; doch zieht er bei seinen „weicheren Diaphonien" die Quarte der Quinte vor.

Tausend Jahre hindurch hat also das musikalische Ohr Wohlgefallen an den heute so unbedingt verbotenen parallelen Octaven- und Quintenfolgen gefunden!

In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts beginnt das Streben, jene einförmigen Parallelgänge zu verlassen und dafür die wohlklingendere Gegenbewegung der Stimmen einzuführen. Joannes Cotto, welcher um das Jahr 1050 lebte, spricht in einer Abhandlung über die Musik nicht mehr von jener Diaphonie der Consonanzen zu paralleler Bewegung, und giebt schon einige Regeln über die oben erwähnte zweite Art solcher harmonischen Gesänge. Diaphonie ist bei ihm die Vereinigung verschiedener, angemessen mit einander verbundener Töne. Sie wird mindestens von zwei Sängern ausgeführt, von denen der eine die Hauptmelodie hören läßt, während der andere sich in verschiedenen Tönen geschickt um dieselbe bewegt, und bei welcher auf jedem Ruhepuncte die beiden Stimmen sich im Einklange oder in der Octave vereinigen. Diese Art von Gesang, fügt er hinzu, wird gewöhnlich Organum genannt. Es ist leicht zu erkennen, daß hier wiederum von einem die Melodie ausführenden, und von einem zu derselben eine Gegenstimme extemporirenden zweiten Sänger die Rede ist. Jean Cotton berichtet ferner, daß zu seiner Zeit verschiedene solcher Diaphonien im Gebrauche waren, und stellt zu der vorzüglicheren Art derselben folgende Regeln auf: wenn die Hauptstimme steigt, muß die Gegenstimme fallen, und ebenso umgekehrt; wenn der Halt der Melodie in den tiefen Tönen ist, so nimmt das Organum die höhere Octave und ebenso umgekehrt ꝛc.

Die Diaphonie und das Organum, diese harmonischen Begleitungen einer Melodie, welche die genannten Theoretiker bereits zu lehren versuchten, waren zur Ausführung in der Kirche bestimmt und erhielten sich dort, stets Ton gegen Ton fortschreitend, bis in das 14. Jahrhundert hinein. Die Improvisationen der weltlichen Sänger hingegen, deren Kunst man zum Unterschiede von jener kirchlichen Harmonie nunmehr Déchant oder Discantus nannte, begnügten sich nicht, Ton gegen Ton mit einer Hauptstimme fortzuschreiten, sondern der Déchanteur veränderte seine Gegenstimme auf die mannigfaltigste Weise zu einem sogenannten „Tenor", welcher dazu bestimmt war, die Melodie festzuhalten. Dieser bewegtere weltliche Gegensang oder Discantus, welcher die Dauer seiner Töne gegen den die Hauptmelodie singenden Tenor genauer abmessen und sich in seinen Durchgangstönen demselben künstlicher anpassen mußte, blieb natürlich nicht ohne Einfluß auf die kirchliche Diaphonie. Auch diese letztere versuchten die Sänger jetzt lebendiger zu gestalten, und gleichwie die Neumen schon durch Guido's Bemühungen dazu ausgebildet worden waren, eine bestimmte Tonhöhe zu veranschaulichen, so wurde denselben jetzt nach und nach auch eine bestimmtere Form gegeben, welche die Dauer der durch sie angedeuteten Töne bezeichnen sollte. Nun erst konnten die Töne einer Gegenstimme der Hauptstimme (dem Tenore) genau angepaßt und von geschickten Sängern nicht nur improvisirt, sondern als Mensuralmusik (im Gegensatze zu der einfach Ton gegen Ton fortschreitenden Musica plana oder dem plain-chant) auch niedergeschrieben werden.

Die Abhandlungen über das Organum und über den Déchant aus dem Ende des 11. und aus dem 12. Jahrhunderte enthalten nun schon bestimmte und umfassende Regeln zur Bildung einer Gegenstimme zu einer gegebenen Hauptmelodie,

und schreiben die Töne vor, welche zu Anfang, in der Mitte und am Schlusse zu nehmen seien. Auch geben sie practische, mit Beispielen versehene Rathschläge zur Bildung von Diaphonien und bestimmen die Intervalle, welche der Discantus zu nehmen habe, wenn die Hauptmelodie um eine, zwei, drei, vier oder fünf Stufen steige oder falle. Melodische Schritte von sechs, sieben oder acht Stufen erscheinen aber erst später.

(Fortsetzung folgt).

Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung

am 1.—4. Juni 1859.

Bericht von Richard Pohl.

Zweiter Artikel.

Den musikalischen Theil des dritten Festtages bildete die vortreffliche Aufführung von S. Bach's hoher Messe in H moll, Abends 6 1/2 Uhr in der erleuchteten Thomaskirche, unter der umsichtigen und verständnißvollen Leitung des Musik-Dir. Riedel. Die schwierigen Soli hatten Frau Dr. Reclam (Sopran), Frl. Clara Hinkel (Alt) und die HH. Kammersänger Weixlstorfer (Tenor), Scharfe (Bariton) und Egli (Baß) übernommen, welche sich als durchweg sehr lobenswerthe, theilweise sogar ausgezeichnete künstlerische Kräfte bewährten. Die Chöre wurden durch den Riedel'schen Gesangverein mit der von diesem schon rühmlichst bekannten und oft bewährten Vollendung ausgeführt; das Orchester ward durch das Herfurth'sche und Riede'sche Musikcorps gebildet und von ausgezeichneten Kräften aus der Reihe der anwesenden Tonkünstler unterstützt, u. A. vom Hofquartett der HH. Gebr. Müller, von den HH. Capell-M. Seifriz aus Löwenberg, Musik-Dir. Weitzmann aus Berlin, Concert-M. Beck aus Magdeburg (Violine), Kammermusikus Belcke aus Lucka (Flöte), mehreren Weimarischen Kammer- und Hofmusikern &c. Concert-M. Carl Müller aus Meiningen spielte die Violinsoli sehr schön, die Orgelstimme war in ebenso wirksamer als stylistisch eingehender Weise von Hrn. Arrey v. Dommer ausgesetzt, und wurde von Hrn. Chr. Fink trefflich durchgeführt.

Einen ausführlicheren Bericht über den großartigen und tiefen Inhalt des Bach'schen Meisterwerkes dürfen wir hier um so eher übergehen, als einestheils dieselbe Messe erst vor kurzem (am 10. April) in Leipzig aufgeführt und hierauf in d. Bl. eingehend besprochen worden ist, und anderntheils Musik-Dir. Riedel dem (deutschen) Meßtext eine das Verständniß wesentlich fördernde, längere Erläuterung gegeben hatte, welche auch im „Allgemeinen Programm" mitgetheilt wurde, und später am geeigneten Orte von uns reproducirt werden soll. Es genügt, hier einfach darauf hinzuweisen, welches große Verdienst sich Musik-Dir. Riedel durch die erneute Aufführung dieses überaus schwierigen Werkes vor einem in jeder Hinsicht so gewählten und competenten Publicum erworben hat, indem Carl Riedel überhaupt der erste in ganz Deutschland ist, welcher dieses bewundernswerthe Gegenstück zur Matthäus-Passion seit Herausgabe der vollständigen Partitur (durch die Leipziger Bach-Gesellschaft) einstudirte und aufführte. Die Theilnahme des Publicums war abermals eine außerordentliche; wie zur Liszt'schen Messe waren auch diesmal über 3000 Eintrittskarten (gratis) vertheilt worden, die ehrwürdige Thomaskirche, in welcher der Altmeister Bach einst so segensreich und folgereich gewirkt hatte, war bis auf den letzten Raum gefüllt. Als die geweihten Hallen, nach mehr als 100jähriger Pause, von den gewichtigen Tönen dieser heiligen Messe wieder erschüttert wurden, war es als schwebte der verklärte Geist des großen, unsterblichen Meisters segnend und weihend durch das Gotteshaus. — Das größte und schönste Denkmal Bach's sind seine Werke. Ihre Herausgabe, Bekanntschaft und Verbreitung mit allen Kräften zu fördern, war die echt künstlerische Anregung, welche die Aufführung des 3. Juni auf alle anwesenden Tonkünstler üben sollte, und sicher auch geübt hat!

Der letzte Festtag — (er war zugleich der blutige Schlachttag von Magenta — so wechselvoll sind die menschlichen Geschicke!) — brach an. Er wurde ebenso musikalisch begonnen, als der vorhergehende geschlossen. Abends 9 1/2 Uhr war die Aufführung der Bach'schen Messe beendet worden — früh 9 1/2 Uhr füllten sich die Räume des Gewandhaussaales zu einem Concert für Kammermusik, dessen Programm die beiden Haupt- und Endpuncte der modernen Instrumentalmusik in den Namen Bach und Tartini auf der einen — Liszt auf der anderen Seite umfaßte; während drei Werke von Franz Schubert, Hiller und Carl Müller, im Anschluß an das Theaterconcert die Aufgabe hatten, die nach-Beethoven'sche Richtung noch weiter zu repräsentiren.

Carl Müller eröffnete das Concert mit seinem Manuscriptquartett in vier fugirten Satzen, welches von ihm selbst und seinen drei Brüdern vortrefflich gespielt wurde. Es war unläugbar eine ebenso gewagte als interessante Aufgabe, vier Quartettsätze in Fugenform aufzubauen, und zwar streng polyphone Sätze im Styl der letzten Beethoven'schen Quartette. Der Componist verzichtete damit von vornherein auf den Titel eines „populären" oder „ansprechenden" Componisten, und legte hierdurch ein so entschiedenes, principvolles Glaubensbekenntniß ab, daß er vonseiten des minder gebildeten Publicums, sowie gewisser musikalischer und kritischer Richtungen von bekannter Einseitigkeit, weder Zustimmung noch Anerkennung erwarten konnte, und sicher auch nicht erwartet hat. Dennoch wurde den einzelnen Sätzen, namentlich dem schön verbundenen zweiten und dritten (Scherzo und Adagio), die auch wir für die hervorragendsten halten, reicher Beifall zutheil. Bei tiefer eingehenden und frei blickenden Musikern hat sich Carl Müller durch dieses Werk die größte Hochachtung und lebhafteste Sympathie erworben. Er war als Componist den meisten (und namentlich den Leipziger) musikalischen Kreisen noch ebenso fremd, als die Gebrüder Müller überhaupt hier als Quartettspieler bisher unbekannt waren. Diese trefflichen Künstler durch die Concerte der Tonkünstler-Versammlung in weiteren musikalischen Kreisen eingeführt zu haben, ist ein unbestreitbares Verdienst dieser Festtage. Ueber das verständnißvoll eingehende, organisch gegliederte Zusammenspiel der vier Brüder können wir uns leider hier nicht ausführlicher verbreiten. Man muß sie überdies öfter und in verschiedenen Genren gehört haben (namentlich im letzten Beethoven) um ihre Vorzüge vollkommen würdigen zu können; zur ersten Bekanntschaft mit ihren Leistungen, namentlich nachseiten der geistigen Auffassung, war ein völlig unbekanntes, ohnedies nicht leicht verständliches Manuscript-Quartett wie das gewählte, begreiflicherweise nicht besonders geeignet. Um so anerkennenswerther ist diese Wahl in künstlerischer Beziehung, da es ihnen ein leichtes gewesen wäre, mit einem eingänglicheren oder bekannteren Quartett sich als Virtuosen geltend zu

machen. Im übrigen verweisen wir unsere Leser auf die über sie erschienene Brochure von Louis Köhler*), welche sich eine eingehende Würdigung ihrer mannigfachen Vorzüge zur Aufgabe gemacht hat.

Den Gesang repräsentirte im heutigen Programm Frau Dr. Reclam durch den Vortrag des 137. Psalm von Ferd. Hiller (Op. 27. Nr. 1), durch welche die musikalische Richtung der rheinischen Schule angedeutet wurde. Frau Dr. Reclam hat dieses Stück ganz vortrefflich gesungen, künstlerisch aufgefaßt, und mit edlem Ausdruck Alles daraus gemacht, was überhaupt daraus zu machen war. Derselben Ansicht war auch das Publicum, welches die Sängerin dankbar hervorrief. Was aber die Composition an sich betrifft, so konnten wir uns mit dieser allerdings durchaus nicht befreunden: Ferdinand Hiller war es vorbehalten, diesen koquetten Salonstyl uns als Kirchenmusik aufzutischen! Wir hatten erwartet, bei ihm für die Psalmen mindestens eine national-sympathische Ader zu entdecken — nach dieser Probe müssen wir ihm aber die Fähigkeit für den Kirchenstyl geradezu absprechen.

Die beiden folgenden Instrumental-Vorträge („Italienisches Concert" von S. Bach, gespielt von H. v. Bülow; „Teufels-Sonate" von Tartini, gespielt vom Concert-M. David) rechnen wir zu dem vollendetsten, was wir in dieser Richtung jemals gehört haben. Es waren Leistungen, die in ihrer stylvollen Einfachheit und Größe, in ihrer künstlerischen Totalität getrost ihres Gleichen suchen mögen. H. v. Bülow's geniale Begabung, jeden musikalischen Styl in seinem vollen ästhetischen und historischen Kern aufzufassen und wieder zu schaffen, den Vortrag eines jeden Werkes aus diesem selbst heraus zu entwickeln — müßte ihn allein schon an die Spitze aller jüngeren Claviervirtuosen stellen, wenn nicht bereits seine eminente Technik, seine bewunderswerthe Kraft und Elasticität des Anschlags, und die dadurch erzielte unvergleichliche Tonfülle, ihm die Oberherrschaft in seinem instrumentalen Gebiet vor allen Zeitgenossen gesichert hätte. Der ebenso ungerechte als unberechtigte Vorwurf virtuoser Einseitigkeit, den man zuweilen der Liszt'schen Clavierschule zu machen versucht hat, konnte durch Nichts glänzender widerlegt werden, als durch v. Bülow's Vortrag dieses Bach'schen Concerts, in Verbindung mit den Chopin'schen und Liszt'schen Clavierstücken des Theater-Concerts. — Nicht minder hat uns Concert-M. David's Vortrag der Tartini'schen Sonate entzückt. Er wußte ihr durch seine geniale Auffassung ein so eigenthümlich farbenreiches, im besten Sinne modernes Colorit zu verleihen (wir erinnern z. B. an die eingelegte Cadenz), daß er dieses Werk, durch die es beseelende künstlerisch-subjective Wärme, für uns völlig neu geschaffen hat. Der Enthusiasmus des Publicums war auch nach beiden Leistungen ungeheuer. Concert-M. David und H. v. Bülow wurden mit Beifall überschüttet und dreimal gerufen.

Jetzt folgte Frau Franziska Ritter, welche durch das Theater-Concert bereits der entschiedene Liebling des Publicums geworden war, mit dem Vortrag von Bürger's „Lenore", zu welcher die melodramatische Clavier-Begleitung, von Liszt (Manuscript, zum ersten Male) componirt, durch H. v. Bronsart (ebenso wie das Accompagnement der übrigen Vorträge dieser zweiten Matinée) mit dankenswerther Bereitwilligkeit übernommen und mit feinstem künstlerischen Verständniß ausgeführt wurde. Frau Ritter's Vortrag war von hinreißender Gewalt, so durchaus dramatisch, im edelsten Style gehalten, daß die weltbekannte Bürger'sche Ballade mit kaum geahnter Größe vor uns hintrat. Hiermit das echt dämonische, geniale Colorit der Liszt'schen Composition (worüber später noch ausführlicher zu sprechen ist) verbunden — gab einen vollendeten Gesammteindruck von unbeschreiblicher, uns unvergeßlicher Wirkung, welche in dem Beifallssturm des Auditoriums seinen entsprechenden Ausdruck fand. Frau Ritter wurde nicht weniger als viermal gerufen.

Den Schluß dieses ausgezeichneten Concerts bildete der Vortrag des Schubert'schen B dur-Trio (Op. 99) durch die HH. v. Bülow, David und Grützmacher. Dieses reizende Trio gehört, im Vergleich mit dem zweiten in Es dur, zu den (namentlich in Leipzig) seltener gehörten. Daß der Vortrag ein vollendeter war, versteht sich nach allem Vorhergehenden fast von selbst, da die hier zu lösende Aufgabe für die ausführenden Künstler eine verhältnißmäßig leichte, deshalb aber nicht minder verdienstvolle war. Der lebhafteste Beifall ward ihnen natürlich auch hier zu Theil.

Der Nachmittag vereinigte die Mitglieder der Versammlung zu weiteren Vorträgen und Berathungen im Saale des Schützenhauses, als Fortsetzung der Verhandlungen vom vorigen Tage. Bei Abwesenheit des Vorsitzenden Brendel wurde die Versammlung gegen 3½ Uhr durch den stellvertretenden Vorsitzenden Pohl eröffnet, welcher während der heutigen Debatten auch das Präsidium behielt. — Den Anfang machte Hr. Gesanglehrer Gustav Nauenburg aus Halle mit einem ziemlich polemisch gehaltenen Vortrag über Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimmorgans, im Streite mit der praktischen Gesanglehre", worauf Hr. Gesanglehrer Dr. Schwarz aus Berlin in einer freien Rede über „die Einwirkung der physiologischen Kenntniß des menschlichen Stimmorgans auf den praktischen Gesangunterricht" (gleichfalls polemisch gehalten) erwiderte. — Auch diese beiden Vorträge werden später gedruckt erscheinen, weshalb wir hier nicht näher auf ihren Inhalt eingehen. Ein dritter Vortrag über „Methodik der Gesanglehre", den Hr. Ferdinand Sieber aus Berlin angekündigt hatte, fiel aus, weil der Betreffende zur Versammlung nicht erschienen war.

Hierauf wurden die Verhandlungen des vorigen Tages wieder aufgenommen. Nach Vorlesung des Protokolls der gestrigen Sitzung, durch Hrn. Dr. Ambros, theilte Pohl der Versammlung mit, daß dem Fond des neu gegründeten deutschen Musikvereins bereits einige Geschenke zu Theil geworden seien. Hr. Musikalienverleger Rieter-Biedermann aus Winterthur hatte dem Verein eines seiner neuesten Verlagswerke überwiesen, dessen Reinertrag der Casse desselben zufließen soll. Ebenso hatte Hr. Louis Wandelt, Director eines Musikinstituts in Breslau angekündigt, daß er seinen beabsichtigten Vortrag: „Psychologische Erklärung der musikalischen Kunstformen" in gleicher Weise drucken lassen und dem Verein als Geschenk übergeben wolle. Beide Mittheilungen wurden unter lebhaften Acclamationen mit Dank entgegen genommen. — Ferner wurde durch den Vicepräsidenten eine Zuschrift des Hrn. Collegienrathes Alexander Séroff aus Petersburg verlesen, worin derselbe erklärte, daß persönliche, nicht voraus zu sehende Gründe ihn verhinderten, seinen angekündigten Vortrag zu halten, daß er sich aber dafür entschädigen wolle, indem er im Laufe des Jahres seine Ansichten in der „Neuen Zeitschrift" niederlegen werde.

Nachdem durch Musik-Dir. Sattler aus Blankenburg und Dr. Reclam aus Leipzig einige Angaben des Protokolls

*) „Die Gebrüder Müller und das Streichquartett" von Louis Köhler (Leipzig, Matthes, 1858).

vom vorigen Tage berichtigt waren, wurden die Debatten über den Köhler'schen Antrag wieder aufgenommen. H. v. Bülow nahm zunächst das Wort; er resumirte die Ergebnisse der Debatten des vorigen Tages, sprach für Annahme des Köhler'schen Antrags en bloc, während das Detail einer zweiten Versammlung zu berathen obliegen werde, welcher ein jetzt zu erwählendes Comité die unterdeß zu entwerfenden Statuten vorzulegen habe. Als Ort der zweiten Versammlung schlug er Leipzig vor; als 7 Vertrauensmänner zur Ausarbeitung der Statuten: A. W. Ambros, O. Bach, F. Brendel, L. Köhler, Liszt, Julius Schäffer, C. F. Weitzmann. Die Unterzeichnung der (auch heute ausgelegten) Liste könne vorläufig nur zum Besuch der nächsten, berathenden Versammlung verpflichten, und die Geneigtheit zum Anschluß an den zu gründenden Verein ausdrücken. — Liszt unterstützte den Bülow'schen Antrag und sprach gleichfalls für Leipzig als Ort der nächsten Versammlung.

Der Vicepräsident brachte hierauf die 7 vorgeschlagenen Vertrauensmänner, sodann Leipzig als zweiten Versammlungsort zur Abstimmung. Sämmtliche Vorschläge wurden — nach Erledigung einiger formellen Bedenken durch Musik-Dir. Schäffer und Dr. Reclam — einstimmig angenommen. Verschiedene, durch Köhler, Rode und Schwarz angeregte Detailfragen über Berechtigung zur Mitgliedschaft und Ausdehnung des Vereins, wurden von Brendel und v. Bülow als Berathungspuncte der nächsten Versammlung bezeichnet, worauf Brendel auf Schluß der Debatte antrug, da das, jetzt überhaupt mögliche Fundament des allgemeinen deutschen Musikvereins gelegt sei, und alles Uebrige von der nächsten Tonkünstlerversammlung erledigt werden könne. Die Zeit derselben sei zwar jetzt noch nicht zu bestimmen, doch bilde die „Neue Zeitschrift für Musik" naturgemäß das Organ, durch welches allen Theilnehmern die weiteren Bestimmungen bekannt gemacht werden sollten. Indem hierauf Brendel zur weiteren Einzeichnung in die ausgelegten Listen einlud, wurde diese Verhandlung für geschlossen erklärt.

Dem Programm nach sollte jetzt der Antrag von Felix Dräseke zur Berathung kommen: „Die protestantische Kirchenmusik und die Gründung einer festen Form für dieselbe, analog der katholischen Meßform", betreffend. Dräseke zog indeß seinen Antrag zurück. — Hierauf wurde Hr. Wandelt aufgefordert, seinen oben bezeichneten Vortrag zu halten. Derselbe erklärte jedoch, ebenso wie die übrigen Herren, deren angekündigte Vorträge noch nicht erledigt waren — Raabe: „Tempobestimmung durch Gedankenschwingung" und „Ein Versuch zu veranlassen, die Violine mit einer h-Saite zu versehen"; Rode „Ueber Normalstimmung in der Musik" — wegen vorgerückter Zeit darauf verzichten zu wollen. Pohl hatte auf seinen angekündigten Vortrag über die „Stimmungsfrage", zugunsten des Rode'schen, das gleiche Thema behandelnden, schon früher verzichtet; und Adolf Stern, welcher „Ueber die Dichtung der Gegenwart in ihrem Verhältniß zur Musik" lesen wollte, hatte amtlicher Verhältnisse wegen bereits abreisen müssen. — Da somit sämmtliche Vorträge und Anträge theils direct, theils indirect erledigt waren, wurde die Versammlung gegen 5½ Uhr aufgehoben, nachdem noch Dr. Schwarz, im Namen der Mitglieder, einen Dank für die Geschäftsführung gegen die Festunternehmer ausgesprochen hatte.

(Schluß folgt.)

Aus Königsberg.

Das Händelfest in Königsberg wurde am 15. und 16. Juni zum Andenken an den vor hundert Jahren verstorbenen Meister durch große Musikaufführungen gefeiert. Der hiesigen verdienstvollen musikalischen Akademie gebührt der Dank für diese erhebende schöne Feier; besonders haben sich die Herren an der Spitze des Institutes, Dr. Friedr. Zander als geschäftführender Obervorsteher und der königl. Musik-Dir. Pätzold hochverdient um die Ausführung des Festes gemacht.

Am ersten Tage kam der „Messias" zu Gehör, und wie man so außergewöhnlichen Festen durch Mitwirkung auswärtiger Kunstcelebritäten gern ein erhöhtes Interesse zu verleihen pflegt, so war in diesem Falle der königl. Musik-Dir. Julius Stern aus Berlin der Einladung zur Dirigentenschaft am ersten Tage gefolgt; außerdem waren Frl. Grosser, Frl. Hinkel und Frl. v. Hirsch für die weiblichen Solopartien engagirt; ihnen schlossen sich musikalisch gewandte Dilettanten und Dilettantinnen für die Sopran-, Tenor- und Baßpartien an. Aus den Nachbarstädten war eine Anzahl Mitwirkender nebst ihren Dirigenten, dazu auch viele fremde Zuhörer gekommen, welche erstere gastfreie Aufnahme fanden. Die Domkirche war das Local des ersten Tages; der Orchelchor, festlich mit Eichenguirlanden geschmückt, war vergrößert angebaut worden, und trug zwischen Lorbeerzweigen Händel's Namenszug; das Orchester der musikalischen Akademie, des Theaters und eines Musikchors, dem noch andere Künstler und Dilettanten beigetreten waren, gab eine imposante Instrumentalmacht, die vereinigt mit dem großartigen, gut einstudirten Chore, das hehre Werk zu einer höchst gelungenen Ausführung brachten. Die Direction des Hrn. Stern bethätigte sich als eine ganz vorzügliche: eine Art von sanftzwingender Energie, wie eine solche (gleichfern von militärischem Gebieterpathos, wie von persönlich aufgeregter Mitarbeiterschaft) für große Dilettantenvereine so sehr am Orte ist, nahm die Mitwirkenden für ihn ein; die künstlerische Bildung und die eminente Dirigentenpraxis sind mit einem gediegenen persönlichen Wesen verschmolzen, so daß jene echte Würde daraus entspringt, die den Ausführenden in der ganzen Hingebung an die Sache die größeste Freude finden läßt. Das schwere Oratorium ging (einige verzeihliche zufällige Fehler unberücksichtigt) gleichsam von selbst, so geistig, klar und leicht. Ueber die, durch die Länge gebotene Auslassung mehrerer Nummern, sind zuvor die üblichen Debatten geführt worden; wir hätten um der Wirkung willen fast noch mehr Kürzungen vorzuschlagen, dagegen Dies und Jenes doch beizubehalten gewünscht, z. B. „Er weidet seine Heerde", ein Duett zwischen Tenor und Alt, u. A. — Die Tempi waren natürlich-angemessen gegriffen; war die Schleppung überall glücklich vermieden, so hätten wir doch immerhin das Amen am Ende etwas gesteigert gewünscht. Die Chöre sangen mit Reinheit und fast durchweg mit Präcision, dabei mit wirksamen Impuls; mehr Gesammtproben würden sicherlich noch bedeutendere Resultate ergeben haben, besonders was eine wuchtvollere declamatorische Accentuation gewisser mächtiger Stellen, sowie noch höhern Schwung in einzelnen Partien betrifft. Der Umstand, daß Probe und Aufführung an demselben Tage stattfanden, ist dabei in Rechnung zu bringen, denn die physische Ausdauer hat ihre Grenzen. Die weiblichen Solopartien zogen die ehrendste Aufmerksamkeit auf sich: Frl. Grosser's Stimme ist noch immer von metallenem schönem Klange; der Vortrag zeigte, daß die Sängerin sich innig in die Partie eingelebt hatte. Frl. Hinkel (an Stelle der unzuverlässigen,

in den letzten Tagen absagenden Jenny Meyer) hat eine schöne, volle und edle Altstimme, der wir nur in der Tiefe noch mehr Resonanz wünschten; die Bildung ist eine sehr gute, der Vortrag war voll Andacht und weihevoller Stimmung, rein dem Werke gewidmet, also geistig rein, wie er sein soll. Es freute uns, daß durch den Wankelmuth jener, im entscheidenden Moment zurücktretenden Sängerin, den Königsbergern eine so empfehlenswerthe Künstlerin zugeführt worden ist, deren Leistungsfähigkeit wir bereits bei dem letzten Leipziger Musikfest schätzen lernten. Die männlichen Solosänger waren an Gesangsbildung zwar zurücktretend, doch zeigten sie sich als musikalisch respectable Sänger, die ihren Händel im Herzen haben; die Stimme des Baritons, dem die Baßpartie, welche sich dem Bariton etwas nähert, zugefallen war, klang sehr gut. — So haben wir denn an der trefflichen Ausführung des „Messias" einmal wieder wahre Erhebung gefunden, ein Ausspruch, dem das große versammelte Auditorium zustimmen wird.

Der zweite Tag brachte verschiedene Compositionen Händel's für Kammer- und Concertmusik, Oper, Kirchenmusik und das Oratorium. Das Local war die geschmückte Börsenhalle, Musik-Dir. Pätzold dirigirte. War der „Messias" ein erhabener Genuß, so war diese bunte und doch wohlgeordnete Reihenfolge ein zugleich angenehmer und interessanter; denn man erwäge nur das folgende, exquisite Programm: I. Kammer- und Concert-Musik .1) „Die Wassermusik" (im Auszuge) für Orchester (componirt und aufgeführt bei einer Spazierfahrt Königs Georg I. von England auf der Themse 1715). 2) Kammerduett für zwei Soprane (Nr. 11. Componirt Hannover 1710—12.) 3) Clavier-Concert mit Begleitung des Orchesters, (componirt zu Anfang des 18. Jahrhunderts,) herausgegeben von Mortier de Fontaine, vorgetragen von Frl. Friederike Giere. — II. Oper. 4) Ouverture zu der Oper „Porus" (comp. 1731). 5) Sopran-Arie aus der Oper „Rinaldo" (comp. 1711), instrumentirt von Meyerbeer, gesungen von Frl. Grosser. 6) Sopran-Arie, Duett und Chor (Schluß des ersten Acts) aus dem Pastoral „Acis und Galathe" (comp. 1720). Die Sopranpartie gesungen von Frl. v. Hirsch. — III. Kirchenmusik. 7) Krönungs-Anthem für Chor und Orchester (comp. und aufgeführt bei der Krönung König Georg II. 1727). — IV. Oratorium. 8) Baß-Arie und Kriegerchor aus dem Oratorium „Das Alexander-Fest" oder „Die Gewalt der Musik" (comp. 1736). 9) Scene aus dem Oratorium „Samson" (comp. 1742). Altsolo gesungen von Frl. Hinkel. Große Arie für Alt, aus demselben Oratorium, gesungen von Frl. Hinkel. 10) Soli und Chöre aus dem dritten Theile des Oratorium „Judas Maccabäus" (comp. 1746). Die Sopransoli gesungen von den Damen Gamradt und v. Hirsch.

Man wird hierin eine Auswahl erkennen, um die es wol einer Reise lohnte. Die „Wassermusik" componirte Händel, sich den erzürnten König zu versöhnen, was bei jener Themsefahrt auch glänzend durch den Eindruck der Musik gelang. Sie ist tüchtig und auch hübsch, aber doch nur eine Gelegenheitsarbeit von (für Händel) untergeordneter Art. Das Kammerduett, von zwei trefflichen Dilettantinnen gut vorgetragen, hat viele Schönheiten. Das Clavierconcert ist, glaube ich, auch für Orgel, und darum ohne die von Händel sonst zu erwartende Brillanz, auch ohne den Reiz, welchen z. B. Bach's bezauberndes „italienisches Concert" hat, dessen Wiedererwecker unser unübertroffener Hans v. Bülow ist; doch hat das Stück eine echt Händel'sche Physiognomie, fest und imponirend auftretend und reiche Schönheiten darbringend; das Stück ist ein Gewinn für das Repertoir. Frl. Friederike Giere spielte es mit wahrer Kunst und verschaffte sich dadurch Ehre, uns aber großen Genuß. — Die Ouverture zu „Porus" ist eine Orchester-Gigue von vielem Temperament und herrlicher Durchführung. Die Opernarien überraschten durch bedeutenden seelischen Ausdruck, dem man nur wenig oder gar nicht das Alter von circa 120 bis 130 Jahren anmerkt. Frl. Grosser führte ihre Aufgabe in glänzender Weise aus. Die Krönungshymne ist echt Händel'sches Gewächs, gedrungen in der Form und kraftvoll von Geist. Die herrlichen Oratorienstücke übten eine gewaltige Wirkung aus: hier tief ergreifend, dort hoch emporhebend und Freude verbreitend. Frl. Hinkel's Vortrag der Samson-Arie kann kaum schöner, wahrer und weihevoller im Ausdruck gedacht werden; dieser Gesang athmete Größe und Einfachheit der Empfindung zugleich, und sein Eindruck wird bei allen Hörern ein nachhaltiger bleiben. — Die Ausführung der Orchesterpartien war nur hier und da getrübt, besonders durch das Blech, und hätte zuweilen präciser und schattirter sein können; zum großen Theil aber, besonders in dem Clavier-Concert, dem Anthem und den Oratorienstücken, gelang Alles vortrefflich, zur Ehre des eifrigen und hingebungsvollen Dirigenten, des Chors und Orchesters.

So wäre denn das schöne Fest vorüber, das so unendlich viel Mühe und Opferbereitwilligkeit gekostet hat: schon die Erfindung des Programms, die schwierige Herbeischaffung etlicher Stücke (aus London u. a. Orten), die Dirigenten- und Solistenfrage zu lösen, welche lebhafte telegraphische Correspondenzen verursachte (durch Schuld des Frl. Jenny Meyer), ferner die Einstudirung in den verschiedenen Städten 2c. 2c. 2c., welche Ausdauer erforderten diese Anordnungen (von allerlei Hindernissen und niedrigen Intriguen gemeiner Menschen gar nicht zu reden)! Und das Alles ist im geschäftlichen Theile von Einem Manne, dem Obervorsteher der musikalischen Akademie Dr. Friedr. Zander allein siegreich durchgeführt! Wenn wir also den wärmsten Dank allen Mitwirkenden und ihren Dirigenten darbringen, sei zugleich jenem Manne, der Alles so beharrlich und gut zu Ende führte, die ihm gebührende Ehre erwiesen (die kein Guter ihm schmälern wird): Dr. Zander hat sich ein bleibendes musikalisches Verdienst um unsre Stadt und Provinz erworben, denn in uneigennützigster, ja aufopfernder Weise hat er das Schöne und Gute in der Kunst zum gemeinsamen Besten gefördert.

Louis Köhler.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Eisleben. (Zweites Musikfest für die Grafschaft Mansfeld). Gleich dem Händelfeste im Juli v. J., hatte unser für die Belebung und Förderung des Sinnes für classische, alte wie neuere Musik, so unermüdlich thätige Organist und Seminar-Musiklehrer Hr. Franz Rein am 21. Mai zwei große Aufführungen veranstaltet, welche unter seiner Direction stattfanden. Die erstere brachte Vormittags 11 Uhr in der Marktkirche die „Schöpfung" von Haydn vollständig zu Gehör. Die Solopartien wurden von Frl. Aug. Koch aus Leipzig (Gabriel, Eva), Hrn. Musik-Dir. E. John aus Halle (Uriel), Hrn. Gesanglehrer W. Pögner aus Leipzig (Raphael) und Hrn. Kaufmann H. Schutzer (Adam) gesungen. Sämmtliche Solisten zeigten sich ihrer Aufgabe gewachsen, namentlich aber trug Frl. Koch, neben Hrn. John und Schutzer, ihre beiden

Partien schön und völlig tadellos vor: sie sang dieselben mit Innigkeit und Wärme, stets reiner Intonation und deutlicher Textaussprache; Hr. Pögner war leider heiser geworden. Einen gewaltigen Eindruck brachten auch die herrlichen Chöre hervor; sie wurden mit einer Präcision, Frische, Reinheit und charakteristischen Auffassung gesungen, die ein vortheilhaftes Zeugniß von dem Eifer und der Gewandtheit des Dirigenten ablegten. — Das weltliche Concert fand Abends 6 Uhr im Saale des Mansfelder Hofes statt. Das anziehende Programm bestand aus folgenden Nummern: Symphonie in C moll von L. van Beethoven. Arie aus „Jessonda" von Spohr, vorgetragen von Frl. Koch. Phantasie: „Souvenir de Spaa" für Violoncell von Servais, vorgetragen von Hrn. Kammermusikus Hentrich aus Ballenstedt. Terzett aus der „Zauberflöte" von Mozart, vorgetragen von Frl. Koch, Hrn. John und Hrn. Pögner. Ouverture (Nr. III) zu „Leonore" von L. van Beethoven. — Ohne ins Einzelne einzugehen, sei noch erwähnt, daß bei den schwierigen Orchesterwerken die Leistungen des durch hiesige und auswärtige tüchtige Kräfte wesentlich verstärkten Orchesters lobenswerth waren, sowie daß Hr. Hentrich sich durch seinen brillanten Vortrag des Servais'schen Concertstückes reichen Beifall erwarb. — Leider war die Betheiligung des Publicums in beiden Concerten eine sehr mäßige, was bei so ehrenwerthen künstlerischen Bestrebungen und Leistungen sehr zu beklagen ist. Allerdings mögen die gegenwärtigen Kriegsunruhen, sowie die damit zusammenhängenden ungünstigen Geschäftsverhältnisse, bedeutenden Antheil daran gehabt haben. F. L.

Aus Bordeaux berichtet man über den außerordentlichen Erfolg, welchen Berlioz' Werke daselbst gefunden haben: Berlioz war von der „Société de Sainte-Cécile" eingeladen worden, ihr Musikfest zu dirigiren, das im reich decorirten, zu einem Concertsaale umgeschaffenen Theater, vor einem überfüllten Hause stattfand. Die musikalischen, vorher schon trefflich eingeübten Kräfte, bestanden aus mindestens 250 Musikern und Sängern. Berlioz führte von seinen Werken auf: die Ouverture zum „Römischen Carneval"; das Fest bei Capulet und die Liebesscene aus „Romeo und Julie"; endlich Fragmente aus dem Oratorium „Die Kindheit des Herrn". Die Instrumentalsätze aus „Romeo und Julie" erregten einen wahren Beifallssturm; nach der Liebesscene brachten ihm die Mitwirkenden, mit dem Publicum vereint, eine glänzende Huldigung dar. Die Ausführung war ganz vortrefflich. — Den übrigen Theil des Programms dirigirte Mezerai, Director des Cäcilienvereins in Bordeaux; es bestand aus der Ouverture zu „Preciosa", einem Chor a capella von Choron (beim Preisausschreiben des Vereins gekrönt) und Arien aus „Freischütz", „Moses" und „Robert der Teufel", gesungen von Mlle. Charro, Sängerin am Theater zu Rouen.

Man schreibt aus **Stuttgart**: Am 13. Juni wurde hier der „Tannhäuser" zum ersten Male aufgeführt; der Andrang des Publicums war außerordentlich. Die Intendanz hatte es sich zur ehrenvollen Aufgabe gestellt, dieses musikalische Meisterwerk auch hier zu einer bedeutenden Geltung zu bringen; die Oper wurde mit verschwenderischer Pracht in allen Beziehungen dargestellt. Das Publicum war sehr empfänglich, der Beifall ein entschiedener. Die Partien waren vortrefflich besetzt: Frau Leisinger als Elisabeth, Frl. Meyerhöfer als Venus, Hr. Sontheim als Tannhäuser, Hr. Schütky als Wolfram, Hr. Wallenreiter als Landgraf, Hr. Jäger als Walter wetteiferten, die Oper zu ihrer vollen Geltung zu bringen. Auch der Chor war ausgezeichnet, wie überhaupt Hr. Capell-M. Kücken für die sorgfältige Einstudirung dieser Oper die ehrenvollste Anerkennung verdient. Mit Spannung sieht das Publicum einer Wiederholung entgegen, doch beginnen schon in einigen Tagen die Sommerferien.

Weimar. Wegen des völlig unerwarteten, die tiefste Trauer im ganzen Lande verbreitenden Ablebens Ihrer kaiserlichen Hoheit, der allverehrten Frau Großherzogin-Großfürstin Maria Paulowna, wurde die großherzogl. Hofbühne am 23. Juni Abends, unmittelbar vor der Vorstellung, plötzlich geschlossen. Ueber die Wiedereröffnung des Hoftheaters nach Verlauf der Trauerfrist und der Sommerferien, ist bis jetzt noch nichts Officielles bekannt. — Die letzte Vorstellung war am 22. Juni „Fidelio", in welcher Frau v. Milde unvergleichlich schön sang. Die Oper ging überhaupt sehr gut; sie gehört zu den bestbesetzten und gerundetsten Leistungen des gegenwärtigen Repertoirs.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. H. v. Bronsart hat Weimar auf längere Zeit verlassen. Er begiebt sich auf ein Landgut in Ostpreußen, um dort in stiller Zurückgezogenheit eine Oper zu componiren, wozu er den Text selbst bearbeitet. Der Stoff ist den altnordischen Sagenkreisen entlehnt.

Ander gastirte in Breslau zehnmal mit großem Erfolg. Er sang den Lohengrin bei überfülltem Hause, und erntete den reichsten Beifall.

Frl. Masius ist, nachdem sie die Darmstädter Bühne verlassen hat, wieder in Cassel engagirt worden.

Carl Formes wird aus Amerika zurück erwartet. Er will sich zunächst nach Wiesbaden begeben, wo er mit seinem Bruder Theodor Formes zusammentreffen wird.

Niemann wird mit seiner jungen Gattin, Marie Seebach, vereint in Pesth gastiren. Ihr erstes gemeinschaftliches Auftreten soll in der „Stumme von Portici" sein, wo Frau Seebach-Niemann die Rolle der Fenella geben wird.

Hr. Wallenreiter von Bremen hat in Stuttgart ein Engagement auf drei Jahre abgeschlossen.

Die Direction der Pariser großen Oper hat Mad. Borghi-Mamo für ein neues Engagement monatlich 7000 Frank geboten, aber die Sängerin ist nicht darauf eingegangen! Bescheidenheit ziert den Künstler!

Rubinstein macht in dieser Saison in London außerordentliches Glück. Sein Auftreten in Ella's Concerten war ein so siegreiches, daß er unternehmen konnte, ein eigenes Concert in Hannover Square Rooms zu veranstalten, welches den glänzendsten Erfolg hatte. Er spielte darin siebenmal, darunter sein zweites Clavierconcert mit Orchester; außerdem dirigirte er noch seine F dur-Symphonie. Stockhausen sang in demselben Concert.

Frl. Bondy spielte in London in einem Concert der „Reunion des arts" mit Beifall, u. a. ein Beethoven'sches Trio.

Während des Gastspiels von St. Léon in Dresden kam ein neues Ballet „Tartini, der wahnsinnige Violinist" von St. Léon und Pugni zur Darstellung. Der Stoff dieses Ballets ist die bekannte Sage von der Entstehung der unter dem Namen „Teufels-Triller" erschienenen, (noch kürzlich von Concert-M. David während der Leipziger Tonkünstler-Versammlung so brillant vorgetragenen) Tartini'schen Sonate. St. Léon zeigte sich in diesem Ballet als Tänzer, Componist und Violinspieler zugleich. Seine auf der Scene vorgetragenen Violinsoli machten den meisten Effect.

Musikfeste, Aufführungen. In Niort in Frankreich wird in diesem Jahre am 5. und 6. Juli das Musikfest der „Grande association musicale de l'Ouest" stattfinden, woran sich, inclusive der Vendée, sechs westliche Departements betheiligen. Am ersten Tage findet ein religiöses Concert statt; Programm: Zweiter Theil aus Mendelssohn's „Elias"; Chöre von Vittoria, Marcello, Lotti; einige Chöre von französischen Componisten. — Zweiter Tag: D dur-Symphonie von Haydn; Ouverture zu „Euryanthe"; erstes Finale aus „Fidelio"; Finale aus den „Martyrs" von Donizetti. Als Solisten lassen sich meist junge pariser Künstler aus dem Conservatorium ꝛc. hören. — Merkwürdig ist die deutsche Färbung der Programme, welche augenscheinlich nach dem Muster unserer deutschen Concerte und Musikfeste zusammengesetzt sind.

In Riga kam Hiller's Oratorium „Saul", wie man hört ohne Erfolg, zur Aufführung.

Für die diesjährige Saison in Baden-Baden hatte Bénazet bei Gounod eine neue komische Oper bestellt, welche dort im August aufgeführt werden sollte. Jetzt erfahren wir, daß die Aufführung nur dann stattfinden soll, „wenn die politischen Verhältnisse es erlauben." Dies kommt einer Abbestellung ziemlich gleich. Auf das große Concert, welches im August Berlioz in Baden-Baden dirigiren, und wobei diesmal die ganze Symphonie „Romeo und Julie" aufgeführt werden sollte, wird nicht stattfinden. Bénazet hat das Engagement von Berlioz rückgängig gemacht, wie er auch andere, sonst alljährlich in Concerten in Baden auftretende Künstler, in diesem Jahre nicht wieder engagirt hat. Demnach dürfte die Badener musikalische Saison nichts weniger als brillant ausfallen, und die Spielsaison wahrscheinlich um nichts besser werden.

Neue und neueinstudirte Opern. Die deutsche Saison in Wien soll am 3. Juli mit „Lohengrin" oder „Fidelio" eröffnet werden. Der „Freischütz" wird neu einstudirt und neu in Scene gesetzt, was nach Wiener Berichten auch äußerst nöthig sein soll.

Die Oper „Wanda" von Carl Doppler in Pesth wurde vor kurzem daselbst aufgeführt, und soll demnächst auch in Wien einstudirt werden.

Die Firma Auber-Scribe hat eine neue Fabrikoper komischen Styls für die nächste Pariser Saison in Arbeit.

Todesfälle. In Edinburg starb Musik-Dir. J. R. Dürrner am 10. Juni, im 48. Jahre.

Frau Anglès de Fortuni, die auch in Deutschland bekannte spanische Sängerin, ist am 3. Juni in Stuttgart gestorben.

Am 18. Juni starb in München Capell-M. Stuntz.

Vermischtes.

Mit dem 1. Juli tritt das Einführungsgesetz der neuen französischen Normal-Stimmung für Paris in Kraft. Infolge dessen hat das Staatsministerium verordnet, daß jede französische Normal-Stimmgabel von jetzt an mit einem Regierungsstempel versehen sein muß, welcher eine Lyra mit den Buchstaben D. N. (Diapason normal) zeigt. — Dieser Stempel wird jeder vorher geprüften Stimmgabel unentgeldlich durch den hierzu angestellten Professor der Physik Lissajous in einem besonderen Local des Conservatoriums für Musik aufgeprägt, woselbst auch die Muster-Stimmgabel der Regierung deponirt ist, nach deren Form sich alle übrigen Stimmgabeln des Kaiserreichs zu richten haben.

Der Beginn des 51. Bandes

der „Neuen Zeitschrift für Musik" schien uns der passendste Moment, um eine von uns schon längst beabsichtigte Aenderung der räumlichen Anordnung dies. Bl., jedoch mit Beibehaltung des bisherigen Formats, ins Werk zu setzen. Wir haben unsere Spalten nach Breite und Höhe namhaft erweitert, wodurch ermöglicht wurde, von jetzt an auf einem Druckbogen soviel Material zu bieten, als bisher auf ein und einem halben. Auf diese Weise vermeiden wir die etwas unbequeme, zu häufige Beigabe von halben Bogen, ohne diese jedoch gänzlich umgehen zu wollen.

Die Redaction und Verlagshandlung.

Intelligenz-Blatt.

Zweite Novasendung
von
Joh. André in Offenbach a. M.
1859 Nr. 2.

Pianoforte mit Begleitung.

Beethoven, L. v., Op. 50. Romanze für Violine mit Pfte. 15 Ngr.

Grimm, Charles, Op. 9. 2 Morceaux p. Vllo. avec Pfte. Nr. 1. Solo de „Les Puritains." Nr. 2. Bagatelle sur la Sérénade de „Don Pasquale." Cpl. 15 Ngr.

Kummer, Casp., Op. 136. Fantaisie pour Flûte avec Piano sur „Die schönsten Augen" de *Stigelli*. 25 Ngr.

Pianoforte Solo.

Breidenstein, Carl, Lied ohne Worte. 10 Ngr.

Cramer, H., Potpourris. Nr. 85. Paulus. Nr. 88. Schöpfung. Nr. 89. Vestalin. à 25 Ngr.

———, Op. 144. Volkslieder. Nr. 13. Es kann ja nicht immer so bleiben. Nr. 14. *Mendelssohn*, Jäger-Abschied. Nr. 15. Du liegst mir am Herzen. Nr. 16. Das waren mir selige Tage. Nr. 17. *Umlauf*, Zu Steffen sprach im Traume. Nr. 18. Jetzt gang i an's Brünnele. Nr. 19. Die Nachtigall, russisches Lied. Nr. 20. *Mendelssohn*, Ich wollt' meine Lieb' ergösse sich. Nr. 21. *Hölzel*, Die Thräne. Nr. 22. *Mendelssohn*, Auf Flügeln des Gesanges. Nr. 23. *Huth*, Das Hindumädchen. Nr. 24. Mei Dirnderl is harb auf mi. à 7½ Ngr.

Gackstatter, Fr., Op. 9. Marche triomphale. 7½ Ngr.

Kunkel, G., Op. 1. Le lever d'aurore, Mazurka de Salon. 10 Ngr.

Magnus, D., Op. 51. Steeple Chase, gr. Galop de bravoure. 12½ Ngr.

Sienold, Charles, Op. 10. Souvenir de Spaa, Polka brill. 12½ Ngr.

———, Op. 11. Impromtu. Op. 12. Scherzo; jedes à 12½ Ngr.

———, Op. 13. 2es Nocturne. 10 Ngr.

Sutter, H., Op. 8. La Campanella, Valse élégante. 10 Ngr.

Tänze für Pianoforte Solo.

André, Jul., Op. 36. Frühlings Erwachen, Walzer. 12½ Ngr.

Spintler, Chr., Jule-Polka über Themas aus dem Jule-Lied. 5 Ngr.

———, Nr. 52. Polka über Themas aus „Actienbudiker". 5 Ngr.

Gesang-Musik.

Banger, G., Op. 5. 3 Lieder für eine Stimme mit Pfte.-Begl. 10 Ngr.

Genée, R., Op. 23. Nr. 3. Abendfeier in Venedig, für vier Männerstimmen arr. Part. und St. 10 Ngr. Stimmen 5 Ngr.

———, Op. 29. 12 mehrstimmige Uebungen für Männergesangvereine, um das *Treffen der Töne* und *vom Blatt singen* zu erlernen (20 Ex. für 4 Thlr.). 12½ Ngr.

———, Op. 38. Es rauscht der grüne Rhein. Für vier Männerstimmen. Part. und St. 10 Ngr. Stimmen à 5 Ngr.

Marschner, H., Op. 173. 6 Lieder f. Bariton oder Alt mit Pfte.-Begl. Einzeln: Nr. 1. Herbst im Meere. 5 Ngr. Nr. 2. Wach' auf, du schöne Träumerin. 7½ Ngr. Nr. 3. So weit! 7½ Ngr. Nr. 4. O wie lockst du mich! 7½ Ngr. Nr. 5. Junges Blut. 10 Ngr. Nr. 6. Mit gutem Fahrwind. 7½ Ngr.

———, Op. 185. 4 Lieder f. Bass oder Alt m. Pfte.-Begl. cpl. 25 Ngr. Einzeln: Nr. 1. Der deutsche Wald. Nr. 2. Ermuthigung. Nr. 3. Einsiedler möcht' ich sein. à 7½ Ngr. Nr. 4. Liebeslied. 10 Ngr.

Neeb, H., Der Deutschen Schutz und Trutz, Lied m. Pfte. 5 Ngr.

Schmidt, Gust., Op. 14. 2 (heitere) Lieder f. Bass m. Pfte.-Begl. 10 Ngr.

Seeger, Dr., Deutsches Lieder- und Commersbuch. 140 Gesellschafts-, Vaterlands-, Studenten- und Volkslieder für eine oder mehrere Stimmen mit Pfte. ad lib. *netto* 25 Ngr.

Volkslieder, illustrirte (deutsch und engl.) mit Pianoforte Nr. 11. Aennchen von Tharau.

Weber, Fr., Op. 14. 6 Quartette für Männerst. Part. u. St. 25 Ngr.

Weins, Wilh., Op. 6. Mit einem Strauss, Lied mit Pfte. 5 Ngr. Dasselbe mit fein colorirtem Titel. 10 Ngr.

Verschiedenes.

Bell, A., 50 Orgelstücke. Vor- u. Zwischenspiele beim Gottesdienst und zugleich Uebungen für angehende Organisten. cpl. 1⅔ Thlr.

Haydn, Jos., Ausgew. Quartette für 2 Violons, Viola u. Violoncello. Lieferung I. II. III. IV. (1—13tes Quart.) à *netto* 1⅙ Thlr.

Meerts, L. J., Méthode élémentaire de Violon avec acc. d'un second Violon (deutsch., franz. und engl. Text). Th. I. 2 Thlr.

Mozart, W. A., Op. 94. 6 leichte Quartette für 2 Violons, Viola und Violoncello, in Stimmen cpl. 3 Thlr.

Portraits aus dem Univ.-Lex. der Tonk. *Beethoven*, *Haydn*, *Meyerbeer*, *Mozart*, *R. Wagner*. gr. Musikform. à *netto* 10 Ngr.

Potpourris pour 3 Flûtes. Nr. 1. Robert le Diable. 1 Thlr.

Weber, J. C., Op. 8. 12 Orgelpräludien mit sanften Registern. 12½ Ngr.

Seither fehlten und sind wieder vorräthig:

Gelinek, Abbé J., Var. Nr. 39. Steh' nur auf, du Schweizerbub'. 10 Ngr.

Kummer, Op. 101. Concertino pour Flûte et Violon (ou Ob., ou Clar. en Ut) avec Pfte. 20 Ngr.

Violine-Verkauf.

Eine gute **Violine** nebst **Bogen** zu verkaufen für 40 Thlr. bei **A. Baur.**

Adr.: Lurgensteins Garten, Buchdruckerei von *Leiner* in Leipzig.

Pianoforte-Compositionen
von
Friedr. Grützmacher.

La Harpe d'Aeole. Morceau caractéristique. Nouvelle Edition. Op. 17. 20 Ngr.

Trois Polkas de Salon. Op. 20. 20 Ngr.

Leopoldine. Polka-Mazurka élég. Op. 21. 12½ Ngr.

Erinnerungen an das Landleben. Sechs Tonstücke. Op. 24. 1 Thlr. 5 Ngr.

Marche turque. Op. 25. 12½ Ngr.

Rêverie d'amour. Op. 26. 15 Ngr.

Mélodie-Impromptu. Op. 27. 15 Ngr.

Grande Valse brill. Op. 28. 20 Ngr.

Le Bain des Nymphes. Op. 34. 20 Ngr.

Sechs Lieder ohne Worte. Op. 35 Heft 2. à 15 Ngr.

An Sie! Romanze. Op. 36. 15 Ngr.

Auf dem Wasser. Barcarole. Op. 45. 17½ Ngr.

Souvenir de Rudolstadt. Polka brill. Op. 47. 15 Ngr.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

C. F. Kahnt in *Leipzig*.

Leipzig, den 8. Juli 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 2.
Einundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre

von

C. F. Weitzmann.

(Fortsetzung.)

Eine Abhandlung über das Organum aus dem 12. Jahrhundert von Gui, Abt zu Chalis, suchte es durch Regeln vorzüglich dahin zu bringen, daß die Gegenstimme aus einer Consonanz in eine ihr nicht gleiche andere übergehe; die Octave also nicht in die Octave, sondern in die Quinte, Quarte oder in den Einklang u. s. f., wie denn die Schriften jener Zeit überhaupt schon statt der früheren parallelen, jetzt stets die Gegenbewegung bevorzugen. Doch sind die parallelen Quintenfolgen noch immer erlaubt, und in allen mehrstimmigen Sätzen jener Jahrhunderte vorherrschend.

Wir treffen im 12. Jahrhundert auch schon Versetzungszeichen an, um die unmelodischen Intervalle des Tritonus f—h und der kleinen Quinte h—f zu vermeiden. Die Musik aber, in welcher Töne vorkamen, die durch solche chromatische Zeichen um einen Halbton vertieft oder erhöht worden, also der diatonischen Leiter der Kirchentöne fremd waren (das b erscheint schon vor den Tönen h und e, das ♯ nur vor dem Tone f) wurde Musica falsa oder Musica ficta genannt.

In der Praxis sehen wir jetzt die Terzen und Sexten schon den Consonanzen beigegeben, Durchgangstöne werden angewandt, und die Regeln reichen schon aus, um parallele Quintenfolgen zu vermeiden. Auch findet sich sogar schon die Imitation vor, welche von den Theoretikern als eine von verschiedenen Stimmen in verschiedenen Momenten wiederholte Melodie erklärt wird. Den Beweis aber, daß die freiere und lebendigere weltliche harmonische Musik durch die Sänger bald auch in die Kirche eingeführt wurde, giebt unter vielen anderen eine Stelle aus dem im Jahre 1170 von dem englischen Mönche Johann v. Salisbury geschriebenen Polycraticus, in welcher er beklagt, daß eine weichliche und wollüstige Musik in das Heiligthum des Herrn gedrungen sei, deren künstlich abgemessene Noten die Seele entnerven. Man höre die Stimme gleich einem Sirenengesange mit Leichtigkeit auf- und absteigen, vor, mit, nach, dazwischen und entgegen, bald hoch und bald tief singend. Würde jedoch, so fügt er hinzu, eine solche Musik in die gehörigen Schranken zurückgeführt, so könne das Gemüth des Menschen durch ihre Harmonien der Freuden der Engel theilhaft werden.

Die schon seit dem Ende des 11. Jahrhunderts immer bestimmter ausgebildete Form der Neumen ging im 12. Jahrhundert völlig in die der Noten über. Bisher waren die Cantoren die Einzigen gewesen, welche Harmonien zu schaffen vermochten; jetzt aber fingen die aus ihrer Mitte hervorgehenden Compositoren an, ihre Harmonien zu notiren und zweien oder mehreren Sängern zur Ausführung vorzulegen.

Diese neue, den gleichmäßigen Schlägen der Hand folgende Musik nannte man jetzt Mensuralmusik oder nach den dabei angewandten Figuren oder Noten Figuralmusik. Der erste Theoretiker, welcher es unternahm, die vielen und zum Theil sehr complicirten Regeln derselben vollständig geordnet zusammenzustellen, war der deßhalb Jahrhunderte lang hoch gefeierte Franco v. Cöln, dessen Tractat Musica et Cantus mensurabilis aller Wahrscheinlichkeit nach dem 13. Jahrhundert angehört. Er ist der erste Theoretiker, welcher es wagt, wenn auch noch nicht die Sexten, doch schon die Terzen als „unvollkommene Consonanzen" zu bezeichnen.

Der Discantus (die Gegenstimme) kann, so lehrt er, mit dem Tenore (der Hauptstimme) im Einklange, in der Octave, Quinte, Quarte, in der großen oder kleinen Terz anfangen. Jede unvollkommene Dissonanz kann einer Consonanz vorangehen. Die Dissonanzen sollen zweckmäßig zwischen die Consonanzen gestellt werden, so daß wenn der Tenor fällt, der Discantus steigt, und ebenso umgekehrt. Doch kann eines schönen Gesanges wegen Tenor und Discantus auch gleichzeitig in denselben vollkommenen Consonanzen steigen oder fallen.

Parallele Folgen vollkommener Consonanzen sind also im 13. Jahrhunderte noch erlaubt, und in allen mehrstimmigen Sätzen jener Zeit häufig anzutreffen. Franco giebt ferner schon einige Regeln zu drei-, vier- und fünfstimmigen Sätzen. Im Tripel wird die dritte Stimme so gesetzt, daß, wenn sie mit dem Tenor dissonirt, sie mit dem Discant consonire; sie muß bald mit der einen, bald mit der anderen der genannten Stimmen fallen oder steigen. In einem Quadrupel oder Quintupel muß die vierte und fünfte Stimme ebenfalls so gesetzt werden, daß, wenn sie mit dem Tenor dissonirt, sie mit den übrigen Stimmen consonire. Auch diese dergestalt hinzugefügten Stimmen sollen bald mit dem Cantus, bald mit dem Discantus steigen oder fallen. Endlich sollen auch die Noten

aller Stimmen genau nach der Regel des Tactes abgezählt werden, bis auf die letzte Note, welche dieser Regel nicht unterworfen war, und auf welcher ein Orgelpunct (punctus organicus) gemacht werden durfte.

Der berühmteste Theoretiker des 14. Jahrhunderts ist Joannes de Muris. Seine hinterlassenen Schriften umfassen das ganze Gebiet der Musik, und seine Lehre, welche die Gesetze der zu seiner Zeit bestehenden Praxis zu begründen, zu ordnen und zu klarerer Anschauung zu bringen versuchte, erwarb sich unzählige Freunde und Anhänger, so daß sein Ruhm sich bald, gleich dem des Guido und des Franco, durch die ganze musikalische Welt verbreitete. Vollkommene Consonanzen sind bei ihm der Einklang, die Quinte und die Octave; unvollkommene die große und die kleine Terz und die große Sexte. Jeder Discantus soll mit einer vollkommenen Consonanz anfangen und enden; zwei unmittelbar auf einander folgende, steigende oder fallende Consonanzen sollen vermieden werden.

Noch bestimmter spricht sich Philippe de Vitry über den letzteren Punct aus. Vollkommene Consonanzen sind bei ihm: der Einklang, die Octave und die Quinte; unvollkommene Consonanzen sind: die große und die kleine Terz, sowie nunmehr auch die große und die kleine Sexte. Dissonanzen sind: die große und die kleine Secunde, die Quarte, der Tritonus, die große und die kleine Septime. Jeder „Contrapunct" (so wird seit dem 14. Jahrhundert der Discantus genannt) muß mit einer vollkommenen Consonanz anfangen und enden. Wenn der Gesang steigt, muß die Gegenstimme fallen, und ebenso umgekehrt. Zwei gleiche vollkommene Consonanzen (also zwei Primen, Octaven oder Quinten) dürfen nicht unmittelbar aufeinander folgen, ebenso wenig zwei vollkommene Consonanzen überhaupt.

Hier werden also jene früher allein erlaubten Parallelgänge von Octaven und von Quinten nicht nur gänzlich verboten, sondern der Prime oder der Octave durfte nun auch nicht mehr die Quinte folgen und umgekehrt. Zwei oder mehr unvollkommene Consonanzen (Terzen oder Sexten) können jedoch, wie er sagt, im Nothfalle ausnahmsweise einander folgen.

Durch die Lehren der nunmehr vorhandenen Theorien war es den Tonsetzern jetzt ermöglicht worden, ein in unserem Sinne auf consonirende Dreiklänge und Terzsextaccorde basirtes Tonstück zu schaffen, wenn auch zwischen diesen Accorden noch häufig Octaven und Quinten und deren Verdopplungen auftraten, da diese noch immer als die vollkommensten Consonanzen galten. Durchgangstöne waren erlaubt, und den Dissonanzen wurde eine mildernde Consonanz voran- und nachgestellt. Die Lehren der bisher genannten Theoretiker trachteten ferner dahin, in den harmonischen Tonsätzen den ursprünglichen Charakter der ihnen zugrunde liegenden und durch die Stellung ihrer Halbtöne wesentlich unter einander verschiedenen acht Kirchentöne festzuhalten. Als man aber dem Sänger später erlaubte, chromatische Zeichen in die Noten seiner harmonisirenden Gegenstimme einzuschieben, um gewisse melodische Härten zu vermeiden; als man ferner bei wachsender Herrschaft der Harmonie in einigen Kirchentonarten solche ihnen ganz fremde chromatische Töne sogar für nothwendig erachtete, um namentlich bei vollkommenen Schlüssen den Leiteton für die Tonica zu erlangen, da verloren die Kirchentöne, und mit ihnen die auf sie gebauten Tonsätze, ihre ganze frühere Würde und Eigenthümlichkeit. Durch das Einschieben jener chromatischen Töne gingen in der Praxis schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts die Kirchentöne ganz in die von jeher im weltlichen Volksliede lebenden beiden Tonarten über; die Theorie aber verbannte erst hundert Jahre später die ersteren völlig, um dafür die aus ihrer Umbildung hervorgegangene und noch heute giltige Dur- und Molltonart einzusetzen.

Die Compositionen der Niederländer Dufay, Egidius Binchois, Vincentius Faugues u. A., der ersten uns bekannt gewordenen Contrapunctisten aus dem Ende des 14. und dem Anfange des 15. Jahrhunderts, sind noch rein diatonisch über dem gregorianischen Gesange gebildet; sie bewegen sich vorzüglich in den vier authentischen Kirchentönen, d. h. in unserem heutigen D moll ohne b, in E moll ohne fis, in F dur ohne b und in G dur ohne fis. Nur zuweilen erscheint darin der Ton cis, in die Tonica D, und der Ton fis in die Tonica G leitend. Die genannten Tonarten wurden auch schon um eine Quinte tiefer (oder eine Quarte höher) transponirt, wobei denn jede derselben ein b vorgezeichnet erhielt, um die ursprüngliche Stellung der Halbtöne beizubehalten. Die Melodien sind noch meistens hart und schwerfällig, doch findet man schon oft Imitationen, Canons und fugirte Ansätze in jenen Werken. Die Harmonien sind auf Dreiklänge, denen jedoch noch häufig die Terz fehlt, und auf Terzsextaccorde basirt, mit Durchgangstönen und mit regelmäßig vorbereiteten und aufgelösten Dissonanzen untermischt, und zwar erscheint namentlich in den Schlüssen der Vorhalt der Quarte vor der Terz und der Septime vor der Sexte. Die Tonwerke selbst bestehen theils in Messen, theils in Motetten. Die Worte der Messe sind nur am Anfange einer jeden Stimme angedeutet, die Sänger, welche sie auswendig wußten, mußten dieselben also wohl oder übel selbst unter die Noten legen. In den Motetten ist zwar der Text unter den Noten befindlich, doch sind auch hierbei die Worte ganz als Nebensache behandelt, indem die Längen und Kürzen der Sylben durchaus nicht berücksichtigt erscheinen und ebenso der richtige Ausdruck der Worte noch gänzlich unbeachtet geblieben ist.

In den Arbeiten von Ockenheim, von dessen Schülern Brumel, Agricola, Josquin und von anderen Tonsetzern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts finden sich nun schon die schwierigsten contrapunctischen Kunststücke vor, wie z. B. Räthselcanons, deren Auflösung durch eine vorgesetzte Devise angedeutet war und von denen der genannte erste bedeutende Lehrer des Contrapunctes, Johannes Ockenheim, schon einen für 36 Stimmen geschrieben haben soll; ferner Compositionen ad omnem tonum et modum, d. h. ohne Schlüssel und Tactvorzeichnung; der Componist stellte sich selbst oft die sonderbarsten Zwangsaufgaben oder obblighi und der Sänger mußte stets ein ausgezeichneter Rechenmeister sein, indem er die Noten seiner Stimme bald zu vergrößern, bald zu verkleinern, und aus derselben alle Arten von Umkehrungen und Nachahmungen zu entwickeln hatte.

In dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts sehen wir die Musik aller Orten eine liebevolle Aufnahme gewinnen; sie wird als Wissenschaft mit Erfolg gelehrt und erlangt ebenso als praktische Kunst eine würdige Stellung neben den bereits in herrlicher Blüthe stehenden übrigen schönen Künsten. So finden wir 1484 den berühmten Franchino Gaforio, als ersten Sänger der Capelle des Herzogs Sforza zu Mailand, zugleich von zahlreichen Schülern in der von ihm daselbst gegründeten Musikschule umgeben. Von diesem Epoche machenden Theoretiker besitzen wir mehrere gedruckte Werke, so u. a. eine Theorica Musicae vom Jahre 1492, und eine Practica Musicae vom Jahre 1496. Aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts sind ferner noch die folgenden theoretischen

Schriftsteller zu erwähnen: Bartolomeo Ramis de Pareja, welcher in Salamanca und später in Bologna die Musik lehrte; ihm folgte in letzterer Stadt sein Schüler Joannes Spataro, und beide sehen wir hier als eifrige Gegner der Theorien des vorher erwähnten Gaforio; endlich noch der Florentiner Piero Aron, welcher indessen schon in das 16. Jahrhundert hinüberreicht.

Die genannten Theoretiker beschäftigten sich mit der mathematischen Feststellung eines diatonischen, eines chromatischen und eines enharmonischen Tonsystems — größtentheils nach altgriechischen Grundsätzen; sie handelten von den acht Kirchentönen, von der Mensuralmusik, von den Intervallen und endlich vom Contrapuncte, so weit sie die Gesetze dieses letzteren nämlich aus den nun schon in großer Anzahl vorhandenen Tonwerken abzuleiten vermochten. Noch war es aber keinem derselben gelungen, den Dreiklang und den Terzsextaccord als die Grundlage aller bisher benutzten Harmonien zu erkennen, und viel weniger noch den letzteren Accord als eine Versetzung der Töne des ersteren darzustellen.

Wenn im 15. Jahrhundert die Kunst des Contrapunctes namentlich durch niederländische Musiker zu hoher Vollkommenheit gebracht worden war, so bestand die Aufgabe der nunmehr folgenden Meister darin, jener bisher von den Fesseln eines vorsätzlichen Zwanges beengten Kunst mehr Freiheit zu verschaffen und dadurch dem Inhalte der zu componirenden Worte einen der Wahrheit und Schönheit näher kommenden Ausdruck zu verleihen. So sehen wir denn im 16. Jahrhundert neben den geistlichen Messen und Motetten das weltliche Madrigal der venetianischen, und die Villanellen der neapolitanischen Schule entstehen. Bei den größtentheils mit leidenschaftlichen Worten versehenen mehrstimmigen Madrigalen leuchtet ganz besonders die Absicht hervor, den Geist des gewählten Textes recht lebendig in Tönen wiederzugeben, während die ebenfalls mehrstimmigen Villanellen und Canzonen sich vorsetzten, die Macht eines leicht verständlichen Rhythmus und einer volksthümlichen Melodie auf die Zuhörer wirken zu lassen. Mit solchen ansprechenderen weltlichen Gesängen trat denn nun die Tonkunst, nachdem sie bisher fast ausschließlich auf die Kirche beschränkt gewesen war, zugleich auch in das Leben ein.

Als der für die Erweiterung des Gebietes der Tonkunst im 16. Jahrhundert am einflußreichsten wirkende Meister ist hier besonders der Niederländer Hadrian Willaert, seit 1527 Capellmeister am Dome des San Marco zu Venedig, und Gründer der berühmten venetianischen Musikschule, hervorzuheben. Seine erste, ihrer neuen Form wegen Aufsehen erregende Composition daselbst, war die von ihm in Musik gesetzte vollständige Geschichte der „Susanna" in drei Abtheilungen. Vier Singstimmen übernahmen darin die Erzählung der Bibel, eine fünfte aber stimmte von Zeit zu Zeit als Canto fermo einen dem Gegenstande entsprechenden moralischen Psalmvers an. Hierdurch angeregt setzte man später auf ähnliche Weise ganze Passionen nach den Worten der vier Evangelisten in Musik, und ebenso componirte man Dialoge oder Gespräche geistlichen Inhalts für mehrere Singstimmen. Diese neue Art von dramatisch gehaltener Kirchenmusik erhielt sich in Gunst, bis das daraus entstandene Oratorium, mit der gleichzeitig ins Leben getretenen Oper, fast alle anderen Kunstformen verdrängte. Willaert war ferner der Erfinder der Tonstücke für zwei bis drei Chöre, deren jeder für sich eine vollständige Harmonie zu bilden hatte; er war ebenso ausgezeichnet in der Composition geistlicher Messen, Hymnen und Psalmen, als weltlicher Madrigale und Canzonen, sowie in der von Phantasien oder Ricercari für mehrere Instrumente. Wie freisinnig und wie weit umfassend ferner der Unterricht Willaert's gewesen sein muß, ergiebt sich aus dem Umstande, daß viele seiner Zöglinge in der bald nach seinem Tode (1562) beginnenden gänzlichen Umgestaltung der Tonkunst als eifrigste Reformatoren angeführt werden. So machte er darauf aufmerksam, daß das Intervall eines jeden Ganztones in zwei Halbtöne, eine Octave also, wie schon die Griechen gelehrt, in 12 ihrem gegenseitigen Verhältnisse nach ganz gleiche Halbtöne getheilt werden könne. Wenn er selbst nun aus diesem Umstande auch noch keinen praktischen Nutzen hat ziehen wollen, so trugen doch seine ausgezeichneten Schüler Nicolo Vicentino und Cipriano de Rore später wesentlich dazu bei, der dadurch auftauchenden neuen, weltlich sinnlicheren chromatischen Musik, welche nachmals der ganzen diatonischen den Untergang bereiten sollte, Eingang und Geltung zu verschaffen. Ebenso erscheint Adriano's Zögling Gioseffo Zarlino als der bedeutendste und aufgeklärteste Theoretiker seiner Zeit, dessen Autorität noch bis zum Erscheinen Rameau's im 18. Jahrhunderte fast ausschließlich und allgemein anerkannt wurde.

Den Ursprung dieser neu erstehenden weltlichen Tonkunst, welche mit ihren größeren Freiheiten, ihren einschmeichelnderen Melodien und Harmonien endlich auch den Weg in die Kirche fand, wollen wir in dem Folgenden näher zu beleuchten suchen.

Im 15. und mehr noch im 16. Jahrhundert zeigte sich in allen christlichen Landen ein reger Sinn für die Wiedergeburt alles des Großen und Herrlichen, welches die Völker des Alterthums in so hoher Vollendung schon vor Christi Geburt zutage gefördert hatten. Nun sollte unter den schönen Künsten auch die Musik schon in frühester Zeit auf einer hohen Stufe der Vollkommenheit gestanden und die wunderbarsten Wirkungen hervorgebracht haben; von welcher Beschaffenheit dieselbe aber gewesen sei, das war weder durch Traditionen noch durch Monumente bis auf jene Zeit gekommen. Man suchte also durch ein eifriges Studium der darüber noch vorhandenen Schriften das eigentliche Wesen der untergegangenen griechischen Tonkunst zu ergründen, und fand endlich als Resultat dieser Forschungen, daß die Griechen neben dem diatonischen noch ein chromatisches und ein enharmonisches Klanggeschlecht gebraucht, daß in ihren Gesängen das Wort und dessen Rhythmus von entscheidender Wichtigkeit gewesen sei, und daß in dem griechischen Drama neben dem Chorgesange auch die Monodie oder der Einzelgesang eine große Wirkung ausgeübt hatten.

Das durch jene classischen Studien zunächst hervorgerufene Bestreben, die Chromatik und die Enharmonik der alten Griechen mit der bestehenden Praxis zu verbinden, stieß anfangs zwar auf große Schwierigkeiten und die Anwendung dieser Klanggeschlechter wurde von den Lehrern der diatonischen Kirchentonarten aufs heftigste angefeindet, fand aber dennoch immer mehr Freunde und Vertheidiger und wurde endlich die Ursache einer völligen Umgestaltung der bisherigen Tonkunst, indem vorzüglich die chromatische Musik bei weitem geeigneter gefunden wurde, den Ausdruck der Worte in Tönen wiederzugeben, als die bisher allein gebrauchte diatonische Musik. Besonders sichtbar ist von nun an das Bestreben, im Gesange auch das Wort musikalisch wirksam zur Geltung zu bringen, und man versuchte deßhalb zu den bald Liebe und Sehnsucht, bald Schmerz und Todespein athmenden Texten der damals so allgemein verbreiteten und beliebten Madrigale, statt der bisher allein angewandten consonirenden Dreiklangsharmonien neue, bis dahin ungehörte dissonirende Zusammenklänge in Anwen-

bung zu bringen. So finden wir in einem 1585 gedruckten Madrigale des Gesualdo, Prinzen von Venosa, schon unseren heutigen Dominantseptimenaccord; so erscheinen 1593 in einem ähnlichen Gesange des Luca Marenzio schon übermäßige Dreiklänge; ebenso sehen wir 1600 bei Claudio Monteverde schon Septimen-, Nonen- und Undecimenvorhalte. Auch das Entstehen eines verminderten Septimenaccordes wurde nunmehr durch die Anwendung der neuen Chromatik möglich gemacht, und wir finden ihn schon in einem Chore des 1608 zum erstenmale aufgeführten Ballo delle ingrate des letztgenannten Tonsetzers.

Alle die genannten dissonirenden Zusammenklänge standen lange Zeit nur als unerhörte, von keinem damaligen Theoretiker erklärte, und noch viel weniger gelehrte Freiheiten da. Jene lebendig aufgeregte Zeit aber (um das Jahr 1600), welche wir in jeder Hinsicht wol mit der heutigen vergleichen können, trug schon den vollständigen Keim zur melodischen und harmonischen Gestaltung einer durchaus neuen — unserer jetzigen Tonkunst in sich. Denn durch das Bestreben der damaligen Tonsetzer, einander in noch nicht dagewesenen, auffallenden, scharfen und schneidenden, aber dem vorgeschriebenen Texte möglichst entsprechenden melodischen und harmonischen Tonverbindungen zu übertreffen, wurde die Tonkunst nicht allein mit den genannten dissonirenden Zusammenklängen bereichert, sondern die Versuche jener Zeit, die untergegangene Monodie der Griechen wieder ins Leben zu rufen, indem man die Textworte von einer einzelnen Stimme gleichsam nur in Tönen declamiren ließ, während derselben zum erstenmale eine ihr untergeordnete harmonische Begleitung als Stütze beigegeben wurde, führte weiterhin zur Erfindung der sprechenden, darstellenden oder recitativen Musik, und die Erhebung dieses declamirenden Gesanges zur Sprache des Dramas, in welchem schon früher ein einzelner singender Chor, gewöhnlich am Schlusse der Acte, mit Erfolg aufgetreten war, gab endlich der damals nicht allein alle anderen Tonwerke, sondern auch alle anderen schönen Künste in den Hintergrund drängenden Oper ihren Ursprung.

Die Tonsetzer jener Zeit: Nicolo Vicentino, Cyprian de Rore, Luca Marenzio und der Fürst von Venosa errangen mit ihren Werken, in welchen sie angeblich die Chromatik und die Enharmonik der Griechen aufs neue in Anwendung brachten und zugleich die kühnsten Dissonanzen mit größter Freiheit auftreten ließen, glänzende Erfolge. Es konnte also nicht fehlen, daß der von ihnen gebrauchte, anfangs heftig angegriffene und scharf verurtheilte „neue Styl" immer mehr Anhänger und Nachahmer fand. Die Praktiker ließen zwar endlich von dem Vorhaben ab, die Enharmonik der Griechen mit ihren so schwer zu intonirenden Viertelstönen von neuem beleben zu wollen, sie vermischten aber nach und nach die auf einer Theilung der Octave in 12 Halbtöne beruhende Chromatik dergestalt mit der bis dahin allein benutzten diatonischen Musik, daß diese letztere endlich ihren eigenthümlichen Charakter gänzlich verlor. In den seit 1598 erscheinenden Compositionen des, eine neue Epoche der Musikgeschichte herbeiführenden genialen Claudio Monteverde, finden wir keine Spur mehr von der alten rein diatonischen Tonalität, wol aber schon den vollständig ausgebildeten Kern einer neuen, nämlich unserer heutigen Musik. Statt der ihrem Charakter nach so wesentlich verschiedenen acht Kirchentonarten, erkennen wir bei Monteverde nur die beiden noch heute bestehenden Klanggeschlechter, obgleich diese letzteren erst zu Anfange des 18. Jahrhunderts auch theoretisch an die Stelle der Kirchentöne gesetzt wurden.

(Fortsetzung folgt).

Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung

am 1.—4. Juni 1859.

Bericht von Richard Pohl.

Zweiter Artikel.

(Schluß.)

Den musikalischen Schluß des Abends, und somit des ganzen Festes, bildete die Aufführung von Schumann's „Genoveva" im Stadttheater durch die Kräfte der Leipziger Oper. Es war die Erfüllung einer künstlerischen Pflicht der Pietät gegen Schumann, diese seine einzige Oper gerade bei dieser Veranlassung zu Gehör zu bringen, um einem so competenten Kreise die Entscheidung über ihre musikalischen Vorzüge und ihre dramatische Lebensfähigkeit anheim zu geben. Leider müssen wir hinzufügen, daß durch diese neueste Darstellung uns das Schicksal dieser Oper — aber nicht zu ihren Gunsten — vielleicht für immer entschieden zu sein scheint!

Die Darstellung des sehr schwierigen und keineswegs dankbaren Werkes war eine, in Anbetracht der vorhandenen Kräfte, recht gute zu nennen. Hr. Young (Golo) und Hr. Bertram (Siegfried) zeichneten sich namentlich aus; Frl. v. Ehrenberg (Genoveva) und Frl. Marie Mayer (Margaretha) leisteten das Mögliche, theilweise sogar recht Gelungenes; die kleineren Partien waren durch die HH. Gitt (Hitulfus), Rafalsky (Drago) &c. genügend vertreten. Besonders lobend hervorzuheben sind die Leistungen des trefflichen Orchesters unter der Direction von Riccius, sowie die der Chöre, welche Musik-Dir. Hentschel mit größter Sorgfalt einstudirt hatte. — Die Theilnahme des sehr zahlreichen Auditoriums war anfänglich eine recht warme; schon die Ouverture wurde lebhaft applaudirt, nach dem ersten und zweiten Act wurden die Darsteller der Hauptpartien gerufen. Im dritten Act nahm aber das Interesse sichtlich ab, und der vierte Act ging spurlos vorüber — eine Erfahrung, die man schon bei den früheren Aufführungen gemacht hatte, und die zum Theil im verfehlten Text, zum Theil aber auch in der Musik ihren erklärlichen Grund hat.

Hierüber wäre noch manches zu sagen, da man über ein solches Werk von einem so bedeutenden Componisten mit wenig Worten weder aburtheilen soll noch kann. Doch müssen wir uns dies auf eine andere Gelegenheit versparen, da es an dieser Stelle offenbar zu weit führen würde. Was Schumann in dieser Oper gewollt hat und zu erstreben suchte, scheint uns wichtiger, als das, was er wirklich erreichte. Das Werk mit seinem eigenthümlichen Uebergangsstyl bezeichnet einen merkwürdigen Wendepunct in der Geschichte der Oper, gleichsam in einem Genre für sich. Neben dem Text, über dessen große Mängel wol alle Urtheile übereinstimmen möchten, fand Schumann ein wesentliches Hinderniß des Gelingens in seiner eigenen Künstlernatur, die, durchweg lyrisch-episch angelegt, für den dramatischen Styl, wie ihn die Oper der Gegenwart verlangte, leider nicht bestimmt zu sein schien.

Nach der Oper fand noch einmal gesellige Zusammenkunft im Schützenhause statt. Obgleich die letzte Versammlung, und keineswegs mehr officieller Art, war sie dennoch so zahlreich besucht, daß der große obere Saal wiederum geöffnet werden mußte. Hier, in den durch die mannigfachen Erlebnisse der vergangenen Tage lieb gewordenen Räumen, suchte man sich vor dem längeren Scheiden zum letztenmale auf; knüpfte weitere

briefliche Verbindungen zum Ersatz der persönlichen an, sprach die vielseitig anregenden und künstlerisch so reichhaltigen Resultate des schönen Festes noch einmal durch, und verabredete eine fröhliche Wiedervereinigung, die man im nächsten Jahre wol hoffen durfte.

Viele Theilnehmer waren durch die Verhältnisse genöthigt, noch im Laufe dieser Nacht in ihre Heimath zurück zu reisen. Ihnen galt es, hier das letzte, herzliche Lebewohl zu bringen. Viele Andere verbanden sich aber für den folgenden Morgen zu einer gemeinschaftlichen Fahrt nach Merseburg, wo Musik-Dir. Engel Sonntag Nachmittag (den 5. Juni) zur Nachfeier des Festes ein großes Orgel-Concert (bereits sein fünftes) im Dome veranstaltet hatte. — Referent war leider verhindert, sich dieser interessanten Künstlerfahrt anzuschließen, er kann daher nicht aus eigener Anschauung über den Erfolg dieses letzten Concerts berichten. Deßhalb mögen hierüber die Worte eines anderen Referenten folgen, welcher den Bericht mit freundlicher Bereitwilligkeit übernommen hatte.

Es war eine glückliche Idee, das fünfte Merseburger Orgel-Concert den festlichen Tagen der Tonkünstler-Versammlung anzureihen, und dieselbe gleichsam damit zu schließen. Theils wurde dadurch den fremden Tonkünstlern Gelegenheit geboten, das herrliche Ladegast'sche Orgelwerk kennen zu lernen; theils diente die Fahrt nach dem historisch berühmten Merseburg zur Erholung von den geistigen Anstrengungen der vorangegangenen Tage.

Das Concert wurde von Hrn. Musik-Dir. Engel durch den Vortrag einer von ihm componirten Introduction für die Orgel eingeleitet, worauf ein gemischter Chor unter Leitung des Concertgebers den Choral: „Wachet auf! ruft uns die Stimme," sang. Die Introduction war eine warm empfundene, frisch ausgeführte Composition, welche den schön gesetzten und sauber gesungenen Choral gut einleitete. Hierauf sang Frl. Emilie Wigand aus Leipzig in der ihr eigenthümlich sinnigen Weise zwei altdeutsche Lieder mit Melodien von George Böhm, wozu Musik-Dir. Engel die von ihm componirte Orgelbegleitung spielte. Mit diesen beiden einfachen frommen Liedern des alten deutschen Tondichters machte Frl. Wigand einen noch tiefern Eindruck auf die Zuhörer, als mit dem später gesungenen „Ave Maria" von Cherubini.

Hr. Concert-M. David aus Leipzig erfreute uns durch den seelenvollen Vortrag zweier Stücke für Violine mit Orgelbegleitung. Das erste war ein Adagio von H. v. Bronsart, das zweite ein Andante von Seb. Bach. Die erstere Composition war schon in einem früheren Orgel-Concert in Merseburg (das erstemal vom Concert-M. Singer gespielt) zur Aufführung gekommen. Wie damals, hatte auch diesmal Liszt die Orgelbegleitung übernommen, ohne daß jedoch das größere Publicum von diesem interessanten Umstand unterrichtet war. Der Vortrag dieses keineswegs besonders effectvollen, aber fein und nobel concipirten, tief empfundenen Duo's war unter den Meisterhänden von David und Liszt selbstverständlich ein ausgezeichneter. Noch allgemeiner zündete das schöne Andante des großen Altmeister Bach, durch dessen unvergleichlich schönen Vortrag Concert-M. David sich alle Zuhörer zum innigsten Danke verpflichtet hat.

Der übrige Theil des Concerts bestand aus drei Orgelvorträgen und dem Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott", für gemischten Chor vierstimmig gesetzt von S. Calvisius. Zwei der Orgelvorträge: Passacaglia und Fuge von Seb. Bach, wurden von dem rühmlichst bekannten Orgelspieler, Hrn. Musik-Dir. Stade aus Jena, in vollendetster Weise zu Gehör gebracht. Der dritte Orgelvortrag war eine Novität, ein Concert, componirt und vortragen vom Musik-Dir. Bönicke aus Aschersleben. Derselbe bewährte sich durch dieses Concert nicht nur als Virtuos auf der Orgel, sondern auch als talentvoller und sehr gewandter Componist.

Die Merseburger Orgel-Concerte bilden einen wesentlichen Theil der musikalischen Feste Thüringens. Auch dieses fünfte Concert war nicht weniger zahlreich als die früheren besucht, und der hierdurch gebotene künstlerische Genuß ein in jeder Hinsicht dankenswerther. — Nach dem Concert trennten sich die Theilnehmer der Tonkünstler-Versammlung — um nach drei verschiedenen Richtungen hin durch die Eisenbahnen in ihre Heimath entführt zu werden — mit herzlichem Wunsch und fester Hoffnung „auf Wiedersehen!" — — —

Hiermit sei denn auch unser erster übersichtlicher Bericht, der nur einen allgemeinen Rückblick auf das ganze Fest beabsichtigte, geschlossen. Doch möge uns gestattet sein, in einem weiteren Artikel die kritischen Ergebnisse der ereignißvollen Festtage des 1.—4. Juni noch einmal, und zwar im Einzelnen, näher zu betrachten.

Aus Dresden.

Anfang Juni 1859.

Das lebhafte Interesse, welches unser Musikleben in der ersten, größeren Hälfte der Saison in Anspruch nahm, hat seit meinem letzten Berichte (Mitte Februar) durch rasch aufeinanderfolgende reiche Kunstgenüsse einen fast noch erhöhten Aufschwung genommen. Zunächst war es Frau v. Bock (Schröder-Devrient), welche zugunsten des Weber-Denkmales eine Soirée veranstaltete. Bekannte Nummern ihres ständigen Programmes, die das hierin liebenswürdig-eigensinnige Publicum nun einmal immer und immer wieder von ihr zu vernehmen wünschte, waren ein willkommenes Zugeständniß, dessen wir jetzt in stiller Rührung gedenken, da die große Künstlerin leider hoffnungslos darniederliegt. „Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht" — das waren die letzten Worte ihres Schwanengesanges! — Dem edlen Zweck liehen die HH. Julius Stockhausen, Concert-M. David und Pianist Louis Hartmann ihre anerkennenswertheste Mitwirkung. Wir erinnern uns keiner Sangesleistung im deutschen Lied, welche der Hrn. Stockhausen's auch nur annähernd zur Seite zu stellen wäre. Schumann's „Frühlingsnacht", „Waldesgespräch", „Widmung" und „Mondnacht" haben durch ihn einen unauslöschlichen Eindruck auf uns gemacht und den Liedern Franz Schubert's, Mendelssohn's und Robert Franz' verlieh sein Vortrag den Stempel höchster Vollendung. Unbeschadet der herrlichen Leistung des Sängers in der Arie des Seneschall in „Johann von Paris" und in Händel's „Das Volk so im Dunkeln wandelt", möchten wir die höchste Begabung Hrn. Stockhausen's im Lyrischen und speciell im Lied finden, weil hier der sublimsten Empfindung entsprechendster Ausdruck zutheil wurde. — Hr. Concert-M. David ist bei uns ein sehr lieber Gast, der uns diesmal durch Tartini's Teufelssonate und einige eigene Compositionen den Genuß seiner bewährten Meisterschaft vergönnte. Als Pianist aus der Liszt'schen Schule stellte sich Hr. Hartmann durch den Vortrag der gewaltigen Es dur-Polonaise seines Meisters vor; edle Empfindung und kraftvolle Technik, verbunden mit einer

faſt improviſatoriſchen Freiheit des Vortrags, ſicherten die Wirkung dieſes Bravourſtückes. Als Componiſt zeigte ſich Hr. Hartmann in einem ſauber gearbeiteten Notturno (Des dur), deſſen Motive mit den Reizen der modernen Technik in wirkungsreicher Weiſe ausgeſtattet waren. Dem beſcheidenen und liebenswürdigen Künſtler wurde mannigfache Gelegenheit zu der Wahrnehmung, daß ſein Bleiben hieſigen Orts gern geſehen würde.

Frau Clara Schumann erfreute durch zwei (am 7. und 16. März ſtattgefundene) Concerte unſere Kunſtwelt. Beethoven's Sonate quasi Fantasia (Es), Mendelsſohn's Variations sérieuses, drei kleinere Werke von Rob. Schumann; Bach's Gavotte und C. M. v. Weber's Scherzo aus der As dur-Sonate wurden am erſten Abend geboten. Die Concertgeberin hat ſich in einen gewiſſen muſikaliſchen Ideenkreis gebannt, zu welchem ſie ſich durch Sympathie, Pietät und wol auch etwas Eigenheit hingezogen fühlt. Vom künſtleriſchen Standpuncte aus iſt es gewiß gerechtfertigt, wenn bei freier Wahl dem Zuſagendſten der Vorzug gegeben wird; faſt will es uns jedoch ſcheinen (wir haben hier nicht vorliegendes, ſondern die Programme der Künſtlerin im Allgemeinen im Auge), als weiche Frau Clara Schumann gewaltigen techniſchen Aufgaben gefliſſentlich aus. Wir wiſſen, daß das Vermögen dazu in geſichertſter Weiſe vorhanden iſt, erachten aber ein ſehr ſpecifiſch muſikaliſches Gemüth für keineswegs compromittirt, wenn es dem großen Publicum gegenüber der Entfaltung von Glanz und Pracht zugeſtändlich einigen Raum verſtattet. Hr. v. der Oſten's Mitwirkung zu übergehen wäre eine Ungerechtigkeit, da ſich derſelbe durch den weihevollen Vortrag der Cavatine aus „Paulus“ „Sei getreu bis in den Tod“ und die Wahl des Beethoven'ſchen Liederkreiſes „An die ferne Geliebte“ den anerkennendſten Dank erwarb. Aus dem zweiten Concert, welches Frau Clara Schumann veranſtaltete, iſt uns der Vortrag der Mozart'ſchen Sonate für zwei Claviere beſonderer Hervorhebung werth. Das Schweſterpaar (Marie Wieck ſpielte das erſte Piano) erfreute durch ein vollendetes Enſemble, dem eine künſtleriſch ſich durchdringende Auffaſſung zu Grunde lag, ſo daß die Bekenner verſchiedenſter muſikaliſcher Confeſſionen Erhebung fanden, und einſeitiges wie vielſeitiges Urtheil ſich in unbedingter Anerkennung begegneten. Beethoven's Variationen (C moll) ein Notturno von Chopin, ſowie deſſen Scherzo (H moll) und Schumann's Carneval (von welchem einige Nummern, auffälligerweiſe auch „Eſtrella“, ausfielen) waren die Gaben der Künſtlerin für dieſen Abend. Daß Hr. Stockhauſen den geſanglichen Theil übernahm, zählte ſelbſtverſtändlich zu den Hochgenüſſen unſeres ſchwer zu befriedigenden Publicums.

Einen erheblichen Gegenſatz zu Frau Clara Schumann bot die Erſcheinung des Hrn. Hofcapell-M. Alex. Dreyſchock, deſſen muſikaliſches Auftreten das Publicum gleichſam in Belagerungszuſtand erklärt. So wie bei letzterem geladene Kanonen den Ernſt der Lage kennzeichnen, ſo ſtellt uns der Künſtler das Armſtronggeſchütz ſeiner Octaven gegenüber und droht mit Maſſenangriffen. Seine muſikaliſche Gliederung iſt preußiſch präcis, ruſſiſch gehorſam und engliſch tief in der Aufſtellung; eine unerbittliche Rhythmik ziehet aus mit Feuer und Schwert gegen die einſamen Hütten des Tempo rubato; in ſouveräner Verachtung entzieht er ſeine Läufe der irdiſchen Controle, nur Ausgangspunct und Ziel der Wahrnehmung geſtattend, und wenn er ſeiner „Erſtürmung des Malakoff“ den beſcheidenen Namen „Scherzo-Saltarello“ giebt, ſo fügen wir uns verblüfft dieſem Octaven-Begriffe. Alles dies und noch — weniger bietet uns Hr. Alex. Dreyſchock. Um kurz und verſtändlich zu ſein: er iſt Muſiker aus höheren techniſchen Rückſichten. Wir ſtehen nicht an, die eminente Höhe ſeiner virtuoſen Technik zu bewundern, haben uns aber nicht in gleichem Grade zur muſikaliſchen Idee erhoben gefunden. Die Geißel ſeines ehernen Willens verſcheucht das holde Kind der Poeſie, wie auch Chopin's freigebornes Fis dur Notturno ſeinem militäriſchen Despotismus erlag. Gleichwol erntete Hr. Dreyſchock enormen Beifall, und brachte es bis zu drei beſuchten Concerten, deren jedesmaligen Beſchluß ein mit der linken Hand ausgeführtes „Den König ſegne Gott“ bildete. Es hat ſich uns dabei die nicht unintereſſante Frage aufgedrängt, ob der Künſtler dieſen Segenswunſch auch mit der rechten Hand allein auszuſprechen vermöchte? Die ſchönſte Leiſtung war unſtreitig die Ausführung des G moll-Concertes von Mendelsſohn am erſten Abend. Merkwürdigerweiſe vertrug der letzte Satz dieſes ſchönen Tonwerkes die Anwendung einer unerhört ſchnellen, und vielleicht auch nur Hrn. Dreyſchock möglichen Temponahme, ohne merkliche Gehaltseinbuße. Das Orcheſter der königlichen Capelle, welches dieſes Concert unterſtützte, führte ſeinen Part ebenbürtig aus und ſchien dem Künſtler abſonderlich zugethan, weßhalb auch das zweite Concert Hrn. Dreyſchock's des Vorzuges ſo freundlicher Mitwirkung genoß, die ſich beſonders beim Beethoven'ſchen Es dur-Concerte als ungemein wirkſam erwies. Wer die Qual eines Orcheſters bei Begleitung „tactloſer“ Künſtler kennt, wird die Zuneigung begreiflich finden, die ſich ein ſtrenger Tempoſpieler ſeitens desſelben zu erfreuen hat. Das Beethoven'ſche Concert gelangt bei einer allſeitig exacten Ausführung ſchon ſo gut zu ſeinem Rechte, daß ſpeciellere Forderungen abgewieſen werden können (?). Minder erbaut ſind wir von dem Weber'ſchen Concertſtück. An aufgewandter Bravour geſchah des Guten gewiß nicht zu wenig; daß aber alle Crescendos und ſonſtige Nuancen des letzten Satzes wegen Uebernahme des Tempos verloren gingen, kann nicht entſchuldigt werden; virtuoſe Willkür darf nicht über das Zeitmaß eines Muſikſtückes allein entſcheiden. Beethoven's Cis moll-Sonate kann ihrer innerſten Natur nach nicht ſublim genug erfaßt werden und hat, wie wenig Kunſtwerke, das Schickſal gehabt, mehr geahnt als verſtanden worden zu ſein. Daß der erſte Satz um des letzten willen zu Gehör gebracht ſein dürfte, iſt ein Gedanke, deſſen man ſich nicht ganz zu erwehren vermochte. Die übrigen Vortragsnummern Hrn. Dreyſchock's: Fontaine, Spinnerlied, Notturno, Toccate, Rhapſodie, Marche triomphale, Inquietude ꝛc. waren Werke eigner Compoſition. Aus ihnen erſieht man hinreichend die Geſchmacksrichtung und ſpecielle muſikaliſche, wie artiſtiſche Begabung des Concertgebers. Es war liebenswürdig von Hrn. Dreyſchock, das S. 225 d. vor. B. d. Bl. erwähnte Concert, welches die Capelle zum Beſten des Weberdenkmales gab, zu unterſtützen, indem er den Vortrag des vorhin beſprochenen Concertſtückes nochmals übernahm. Seinem hieſigen künſtleriſchen Auftreten bedeutenden Erfolg abzuſprechen, konnte uns nicht beikommen; wir geben nur den empfangenen Eindruck zurück, uns beſcheidend, die Stimme der Minorität erhoben zu haben.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Halle. (Das Händel-Jubiläum.) — Den Manen G. Fr. Händel's in Halle — wo derselbe am 24. Febr. 1684 (nach anderen Angaben am 23. Febr. 1685) das Licht der Welt erblickte, und woselbst er auch das erste Viertel seiner Lebenszeit verweilte — ein Ehrendenkmal zu stiften, war schon vor längerer Zeit in Anregung gebracht worden. Nach einem früher entworfenen Plane sollte dies durch Gründung einer, den Namen Händel's tragenden Tonhalle zur Pflege ernster, religiöser, vorzugsweise Händel'scher Musik geschehen. Doch ist dieser Plan unausgeführt geblieben, da das im December 1855 in Halle sich constituirende Händelcomité die Errichtung eines Händelstandbildes als Hauptzweck seiner Bestrebungen in den Vordergrund stellte, und die darauf bezüglichen Einladungen alsbald erließ. In England bildete sich infolge dessen ein Hilfscomité, dessen Protectorat die Königin Victoria und der Prinz Albert übernahmen. — Unter den in der Folgezeit eingegangenen Beiträgen verdienen besondere Erwähnung: die Geschenke Sr. Maj. des Königs von Preußen (100 Frdchd'ors), Ihrer Maj. der Königin Victoria und des Prinz-Gemahls (50 und 25 Lstrl.); ferner die der Städte: Ballenstedt, Berlin (Singakademie), Brandenburg, Bückeburg, Cöthen, Dessau, Eisleben, Erfurt, Genthin, Göttingen, Greifswalde, Halberstadt, Königsberg in der Neumark, Leipzig, Magdeburg, Oldenburg, Quedlinburg. Schwerin, Stuttgart und Tübingen. Vonseiten der Stadt Halle war natürlich ebenfalls eine lebhafte Betheiligung erfolgt, namentlich bei der im December 1857 stattgefundenen großartigen Aufführung des „Messias", unter freundlicher Mitwirkung der Frau Jenny Lind-Goldschmidt. — So gelang es denn den verdienstvollen Bemühungen des Händelcomité, die äußeren Mittel zur Ausführung des Denkmals zu beschaffen. Dem talentvollen Bildhauer H. Heidel in Berlin, der dem Comité in freundlichster und uneigennützigster Weise entgegengekommen war, wurde, nachdem sein Modell die größte Anerkennung gefunden hatte. im Mai 1857 die Ausführung des Kunstwerkes übertragen, welches jetzt vollendet vor unseren Blicken steht. — Die Enthüllungsfeierlichkeit der Händelstatue fand am 1. Juli in folgender Weise statt: Nachdem Morgens um 7 Uhr der Choral: „Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehre" von den Thürmen geblasen worden war, begab sich um 1/2 9 Uhr ein Zug hiesiger Studirender im Festschmucke mit wehenden Fahnen vom Universitätsgebäude aus nach dem Markte und stellte sich um das verhüllte Denkmal auf. Ihm schlossen sich mehrere Liedertafeln mit ihren Fahnen an. Um 9 Uhr setzte sich der Festzug des Händelcomité und der bei Fertigung der Händelstatue betheiligt gewesenen Künstler, der städischen Behörden, der Universität, der Geistlichkeit und der Spitzen der hiesigen königl. Behörden, sowie der Directoren und Lehrer der hiesigen Schulen, unter dem Vortritte der vom Stadtbaumeister geführten, bei Errichtung des Denkmals mitthätig gewesenen Meister und Gehilfen, vom Waagegebäude aus in Bewegung, und stellte sich in dem vor dem Denkmal freigelassenen Raume auf. Hierauf wurde vom Balcon des Rathhauses der Chor aus Judas Maccabäus: „Seht, er kommt mit Preis gekrönt" gesungen, und sodann vom Oberbürgermeister der Stadt Halle, v. Voß, die Festrede gehalten. Nach Beendigung derselben sank unter dem Einfallen der Musik, welche den Choral „Nun danket Alle Gott" anstimmte, die Hülle der Statue, und im hellen Sonnenglanze strahlte weithin das Bild des großen Tonmeisters über die mächtig ergriffene, von Bewunderung erfüllte zahlreiche Versammlung, welche mit begeistertem Jubel in das den Künstlern des Monuments vom Festredner ausgebrachte dreimalige „Hoch" einstimmte. — Das Denkmal ist, sowol der Idee, als der Ausführung nach, als ein vortrefflich gelungenes Werk zu bezeichnen. Das Postament, mit einem Eisengitter umgeben, hat etwa die Höhe von 11 Fuß, und besteht (die Stufen ausgenommen, welche aus Granit gearbeitet sind) aus schlesischem Marmor. An der Vorderseite des Marmorwürfels prangt in Goldschrift der Name: **Händel**, und auf der Rückseite liest man die Worte: „Errichtet von seinen Verehrern in Deutschland und England 1859", während die zwei Seitenfaçaden mit einem Eichen- und Lorberkranz geziert sind. Die bronzene, 10 Fuß hohe Statue zeigt Händel, neben einem die Messias-Partitur tragenden Notenpulte stehend, die linke Hand in die Seite gestützt und mit der rechten eine Tactirrolle haltend, im Costüme seiner Zeit. Nicht allein Halle, sondern ganz Deutschland kann auf dieses Denkmal stolz sein und sich freuen, den Manen des großen Meisters hierdurch eine längst gefühlte Ehrenschuld würdig abgetragen zu haben. — Um 11 Uhr erfolgte die Aufführung des „Samson" in der Marktkirche, unter Direction unseres Robert Franz. Wie die bereits früher erwähnte Messiasaufführung, ist auch die heutige des Samson als eine höchst würdige und glanzvolle zu bezeichnen. Die Solopartien hatten die Damen Johanna Wagner und Schlegel-Köster aus Berlin, und die HH. Tichatscheck aus Dresden und Sabbath aus Berlin übernommen; die Chöre wurden von der hiesigen Singakademie ausgeführt, und das Orchester des Musik-Dir. John war durch eine Anzahl fremder namhafter Künstler und einheimischer Dilettanten bedeutend verstärkt worden. Aus Leipzig hatten sich u. A. die HH. Concert-M. David, Grützmacher (beide), Hermann, Capell-M. Rietz und viele Conservatoristen betheiligt. Nach Beendigung der ausgezeichneten Aufführung sang Frau Johanna Wagner noch die Arie aus dem „Messias": „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", womit der musikalische Theil des Festes seinen Abschluß erhielt. — Die Kirche war in allen Räumen gefüllt; von namhaften Persönlichkeiten aus der Ferne bemerkten wir unter den Zuhörern u. A.: Dr. Liszt, Musik-Dir. Lassen, Frl. Genast aus Weimar, Prof. Moscheles aus Leipzig, Musik-Dir. Engel aus Merseburg ꝛc. — Am Abend strahlte die Statue noch im Glanze festlicher Illumination, womit dieser schöne Festtag beschlossen wurde.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am 21. Juni gab Alfred Jaell in Coblenz ein sehr zahlreich besuchtes Concert, zum Besten der durch den Wolkenbruch im Brohlthal Verunglückten. Der Erfolg war ein brillanter; bei seinem Auftreten wurde Jaell vom mitwirkenden Orchester (unter Direction des Capell-M. Lenz) mit einem Tusch empfangen, der sich am Schluß seiner Vorträge wiederholte. Besonderes Glück machte Jaell's Phantasie über „Diana von Solange" und sein „Galop fantastique"; außerdem spielte er noch Variationen von Händel, eine „Englische Transscription", Walzer von Chopin, „Le carillon" eigener Composition. Auf Verlangen mußte er zum Schluß noch eine Pièce zugeben. — Jaell gab hierauf am 27. Juni ein Concert in Ems, und reiste sodann nach Baden-Baden, wo er von Benazet zu 3 Concerten (am 30. Juni, 7. und 14. Juli) engagirt wurde.

A. Wallerstein, welcher sich diesen Sommer nach St. Moritz (Schweiz) begiebt, verweilte auf der Durchreise einige Tage in Leipzig.

Weil Mad. Borghi-Mamo für die Pariser große Oper unerreichbar (weil unbezahlbar) war, hat die Direction sofort Mad. Miolan-Carvalho vom lyrischen Theater engagirt. Der Gemahl der letzteren, bekanntlich Director des lyrischen Theaters, hat, um den dadurch entstehenden Verlust an seiner eigenen Bühne zu ersetzen, Mad. Viardot-Garcia für dieselbe gewonnen. Die Nachricht, daß Carvalho seine Direction niederlegen wollte, hat sich nicht bestätigt.

Roger's Stimme hat in der letzten Saison leider so sehr gelitten, daß er sich vorläufig ganz von der Bühne zurückgezogen und alle Gastspiele aufgegeben hat, um sich einer großen Cur zu unterwerfen. Sein glänzendes Hotel in Paris hat er vermiethet und eine bescheidene Privatwohnung bezogen.

Am 18. Juni betrat die Sängerin Frl. Sophie Kessenheimer als Medea zum letztenmale die Frankfurter Bühne, bei welcher Gelegenheit ihr alle Ehrenbezeugungen erwiesen wurden, welche ein so beliebtes Mitglied verdiente. Sie wird in den Stand der heiligen Ehe, und damit in Frankfurts Bürgerverband eintreten.

Concert-M. Singer hat sich am 2. Juli mit Frl. Martini in Weimar vermählt, und ist unmittelbar hierauf in die rheinischen Bäder abgereist, wo er zu mehreren Concerten in Wiesbaden und Homburg, später in Aachen erwartet wird.

Rubinstein soll in London, wo er außerordentliches Glück macht, als Musikdirector einer neu zu bildenden Concertgesellschaft engagirt werden. In diesem Falle würde er in jedem Jahre während der Monate Mai bis August in London zubringen.

Frau Dietz von München eröffnete ein Gastspiel in Mannheim als Elisabeth im „Tannhäuser" mit vielem Erfolg.

Frl. Natalie Eschborn-Frassini, welche in letzter Zeit in Cöln und Hamburg gastirte, begiebt sich jetzt nach Wiesbaden, wo sie für die Dauer ihrer Coburger Sommerferien als Gast engagirt wurde.

Musikfeste, Aufführungen. Am Pfingstmontag feierte der Flügel'sche Gesangverein zu Neuwied sein Stiftungsfest durch Aufführung von geistlichen Chören zur Vesper in der Klosterkirche zu Laach. Das sehr gewählte Programm brachte: „Adoramus te" von Palestrina, „Der Herr erhört mein Gebet" von Orlandus Lassus, 42. Psalm von Palestrina, Choral von Johannes Eccard, „Tenebrae factae sunt" von Haydn, „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" von Bach, „Ave verum" von Mozart, zwei Chöre von Bortniansky, „Salvum fac regem" von C. Loewe, und „Laß, o Herr mich Hülfe finden" für Altsolo und Chor von Mendelssohn.

Am 14. Juni feierte in Winsen an der Aller der Celler Lehrer-Gesangverein unter Leitung seines Directors und Gründers Stolze sein jährliches Gesangfest. — Zur Aufführung kamen: „Allein Gott in der Höh'“ nach Seb. Bach; Baß-Arie aus der „Schöpfung“ von Haydn; der 147. und 103. Psalm, sowie ein Terzett der Pilger aus dem Oratorium: „Die Eroberung Jerusalems durch die Kreuzfahrer“ von H. W. Stolze; der 96. Psalm von G. Rost und Hymnus von B. Klein. Auf der Orgel kamen zu Gehör: Sätze von J. Ch. Rinck, Ernst Köhler, Stolze und Meinecke.

Neue und neueinstudirte Opern. Der Pianist Ernst Pauer in London ist gegenwärtig mit der Composition einer dreiactigen komischen Oper „Friedrich's II. Brautschau“ beschäftigt. Das Libretto von Karl Gollmick nach einer Erzählung gleiches Namens von Bacher, behandelt in diesem historischen Stoff zugleich eine Zeitfrage, und dürfte daher eines guten Erfolgs gewärtig sein.

In Leipzig wurde am 3. Juli Lortzing's komische Oper „Die beiden Schützen“ neu einstudirt gegeben.

Dingelstedt hat das Shakespeare'sche „Wintermärchen“ als Gegenstück zum „Sommernachtstraum“ für die Bühne neu bearbeitet und zur Eröffnung der nächsten Saison in Weimar bestimmt. Die hierzu erforderliche Musik hat — Fr. v. Flotow componirt! — —

Der tyroler Componist Nagiller hat seine Oper „Friedrich mit der leeren Tasche“ beim Münchner Hoftheater eingereicht, und man erwartet dort deren Aufführung.

Capell-M. W. Tschirch in Gera arbeitet jetzt an einer lyrischen Oper: „Meister Martin und seine Gesellen“, Text nach E. T. A. Hoffmann's bekannter Novelle.

Frl. Goßmann trat bei ihrem Gastspiel im Friedrich-Wilhelmstädter Theater zu Berlin als Nanny in dem dort neuen Singspiel „Ehen werden im Himmel geschlossen“ von Rodenberg und Goltermann zum erstenmale auf.

Literarische Notizen. Der belgische Kunstschriftsteller De Coussemaker, welcher bereits früher eine „Geschichte der Harmonie im Mittelalter“ geschrieben, wird jetzt eine „Geschichte der musikalischen Instrumente des Mittelalters“ mit Abbildungen herausgeben. Die erste Hauptabtheilung wird die Geschichte der Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente bis zum 13. Jahrhundert, die zweite Abtheilung dieselbe von da bis zum Ende des 16. Jahrhunderts umfassen.

Vermischtes.

Ueber den am 18. Juni in München gestorbenen Capell-M. Stuntz veröffentlichte das „Abendblatt der neuen Münchner Zeitung“ einen ausführlichen Nekrolog, auf den wir verweisen. Stuntz war am 23. Juli 1792 zu Arlesheim in der Schweiz geboren.

Daß bei den jetzigen Verhältnissen die italienische Oper in Wien doppelt schlechte Geschäfte machte, war nicht zu verwundern. Man berichtet von dort, daß die ungeheuren Kosten, welche diese Oper verursacht, von der ungeheueren Theilnamlosigkeit des Publicums noch überboten wurden. Das Unternehmen wäre sicher längst zugrunde gegangen, wenn nicht die mächtige Hand der Regierung es noch aufrecht erhielt. Dennoch zweifelt niemand daran, daß die diesjährige italienische Opernsaison in Wien für lange Zeit die letzte gewesen sei. Sie schleppte sich mühsam bis zum Ende Juni fort, wo sie geschlossen wurde.

Intelligenz-Blatt.

Leipzig, den 15. Juli 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger. C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 3.
Einundfunfzigster Band.

D. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre

von

C. F. Weitzmann.

(Fortsetzung.)

Bei Monteverde erscheinen neben den nach unserer heutigen Ansicht regelmäßig gebunden auftretenden Septimen-, Nonen- und Undecimenvorhalten bereits die kleine Septime und die kleine Quinte als frei auftretende Dissonanzen, und zwar gewöhnlich in der vollständigen Form unseres heute noch ebenso gebrauchten Dominantseptimenaccordes. Endlich erscheint bei ihm sogar schon unser verminderter Septimenaccord. Gegen alle diese damals unerhörte Freiheiten tritt nun der berühmte Verfasser des Werkes L'arte del Contrapunto, G. M. Artusi, in seiner Schrift: Delle imperfettioni della moderna musica (Venet. Vincenti 1600) ganz besonders auf. Sie seien, sagt er, dem Ohre wenig gefällig, da sie die auf Natur und Erfahrung gegründeten guten Vorschriften überschritten; sie seien mißgestaltet und unnatürlich, und müßten dem denkenden Tonkünstler, welcher nur die Ergötzung bezwecken solle, fern bleiben. Und indem er fortfährt, gegen Monteverde und die damaligen kecken Neuerer zu eifern, sagt er: „Die Härte ihrer Tonverbindungen heißen sie einen neuen, außerordentlichen Styl, von dem sie wundervolle Wirkungen erwarten — und doch sind es nur die Sinne, welche durch sie berückt werden können; denn auf Instrumenten, die kein Verhältniß richtig und genau darstellen, haschen sie nach ihren neuen Tonverbindungen, ohne neben den Sinnen auch den Verstand und die in sich begründete Tonlehre, die allein das Wahre finden lehrt, zu Rathe zu ziehen. Aber ihre Gebäude sind ohne rechte Grundlage; von der Zeit zerstört, fallen sie zusammen, und Spott und Hohn trifft die Erbauer. Folgtet ihr nur dem Beispiele großer Meister der Vorzeit! Denn (ruft er endlich aus) unverrückt bleiben die Regeln, welche die Gelehrten, die Kundigen festgestellt haben, und ein Jeder hat nach ihnen sich zu richten."

So schrieb im Jahre 1600 der gelehrte Theoretiker und Kritiker Artusi gegen diejenigen Componisten seiner Zeit, deren fortgesetzten Bemühungen und Wagnissen wir die Grundlage unserer heutigen Tonkunst verdanken, deren sinnlich lebendigere, ansprechendere chromatische Werke aber freilich auch der ernsten diatonischen Musik den Untergang bereitet haben.

Auch heute stehen wir wieder an einem solchen Wendepuncte des ferneren Schicksals der Tonkunst. Wiederum werden alle Diejenigen, welche die Formen der heute von uns classisch genannten Musik zu erweitern wagen, aufs heftigste angefeindet, und die Zukunft wird es entscheiden, ob auch unsere Zeit berufen war, der Tonkunst abermals eine neue Gestaltung zu verschaffen! Wie aber die freie Kunst der Töne schon damals sich von den engeren Fesseln früherer Theorien zu befreien wußte, so dürfen auch wir hoffen, daß die Arbeiten freisinniger Musiker unserer Zeit nicht verloren sein werden, und daß durch sie das Feld der Theorie und das Gebiet der praktischen Musik abermals eine weitere Ausdehnung gewinnen wird.

Der schon erwähnte Theoretiker aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Gioseffo Zarlino, giebt in seinem Werke: Le istitutioni harmoniche (Venetia 1558) Vorschriften zur Bildung von vierstimmigen „Accorden" (Pag. 240), und diese bestehen schon sämmtlich aus vollständigen Dreiklängen und Terzsextaccorden in unserem heutigen Sinne. Im 60. Cap. (Pag. 245) sucht er jedoch zu beweisen, daß die Quarte, obgleich Consonanz, über der großen Terz (c e a) nicht so gut klinge als über der kleinen Terz (a c f), daß dagegen die Quarte unter der großen Terz (c f a) gut klinge, obgleich dies bisher von allen Musikern noch nicht beachtet worden sei; die Quarte unter der kleinen Terz (a d f) aber sei fast dissonirend und mache einen ebenso traurigen Effect als die Quarte über der großen Terz. — Dem scharfsinnigen Zarlino erschien also die Terzsextlage eines Molldreiklanges nicht so brauchbar als die eines Durdreiklanges, und ebenso empfiehlt er die Quartsextlage eines Durdreiklanges und findet die eines Molldreiklanges fast dissonirend, seine Ansichten jederzeit mit ausführlichen Beweisen begründend. Zarlino ist zugleich der erste Theoretiker, welcher es wagt, einen vollständigen Terzquintseptimenaccord zu construiren. Er sagt: „Wenn man die zweite Hälfte einer synkopirten Note als Dissonanz erscheinen läßt, so müssen diejenigen Stimmen, welche mit der dissonirenden Stimme zusammentreffen, unter sich consoniren; auf diese Weise können vier Stimmen so gesetzt werden, daß die eine von der anderen um eine Terz entfernt steht und keine Octave von ihnen zu hören ist."

Den Chromatikern seiner Zeit empfiehlt Zarlino die

äußerste Vorsicht, denn nicht alles Neue sei zugleich auch schön, und nur das wahrhaft Gute habe einen bleibenden Werth. Nachdrücklich räth er beim Schaffen musikalischer Kunstwerke nicht allein den Sinn (das Gehör), sondern auch den Verstand zu Rath zu ziehen, um namentlich bei der Wahl neuer Harmonien nicht in Irrthum zu verfallen; unumgänglich nothwendig sei es deshalb, daß der schaffende Tonkünstler sich nicht allein mit der Musik, sondern auch mit den anderen Künsten und Wissenschaften vertraut mache, um sowol über eigene als fremde Werke ein richtiges Urtheil fällen zu können. Zarlino beschließt seine harmonischen Institutionen mit folgenden bedeutungsvollen Worten: „Das Urtheilen ist eine schwere und gefährliche Sache, um so mehr, als der Geschmack der Menschen so gar verschieden ist. So gefällt dem Einen gerade das, was dem Anderen mißfällt; freut sich Dieser über eine weiche und süße Harmonie, so verlangt sie Jener härter und herber. Der Tonkünstler verzweifle also nicht über ähnliche widersprechende Urtheile, und selbst wenn er seine Compositionen nur tadeln und nur Ungünstiges von ihnen sagen hörte, verliere er den Muth nicht und tröste sich darüber. Denn die Anzahl Derer, welche ganz unfähig zu urtheilen sind, ist unbeschreiblich groß, und nur wenige unter Denen, welche sich zu Richtern aufwerfen, sind würdig, zu den weisen und verständigen Menschen gezählt zu werden."

Als mit dem Erscheinen der Monodie und des recitativischen Gesanges in Italien, um 1580, zum erstenmale eine Hauptstimme auftrat, welche nicht, wie stets bisher, von gleichwichtigen contrapunctirenden Stimmen umgeben war, sondern von einem geeigneten Instrumente, wie der Laute oder dem Clavicembalo nur harmonisch unterstützt wurde, versah man dieselbe mit einer Baßstimme, welche dem Spieler als Richtschnur für die, die Hauptstimme begleitenden Harmonien dienen sollte. Dadurch angeregt erfand nun Lodovico Viadana um 1596 in Rom eine neue Art von Gesängen, welche er Kirchenconcerte nannte, und in welchen ebenfalls bald eine Stimme allein, bald zwei, drei oder vier Stimmen zusammen auftraten, denen eine begleitende Baßstimme für die Orgel, ein basso continuo, beigegeben war. Gedruckt wurden hundert derselben erst im J. 1602 in Venedig unter folgendem Titel: Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre e quattro voci, con il basso continuo per sonar nell' organo. Nova invenzione comoda per ogni sorte de cantori e per gli organisti. Diese Ausgabe besteht aus den vier einzeln gedruckten Singstimmen und einer fünften mit dem Titel: Basso per sonar nell' organo. Diese Baßstimme zeigt indessen in dieser ersten Ausgabe über den Noten noch keine Ziffern oder sonstige Zeichen als Andeutung der zu denselben zu nehmenden Harmonien.

Der recitativische und der Einzelgesang, welcher im letzten Zehntheil des 16. Jahrhunderts zugleich die ersten Versuche eines durchgehends mit Musik versehenen Dramas in Florenz hervorrief, zu dessen Belebung die dort anwesenden Römer Emilio del Cavaliere und Giulio Caccini neben Vincenzo Galilei und Jacopo Peri besonders thätig gewesen waren, hatte ebenfalls eine ähnliche begleitende Baßstimme nothwendig gemacht. Auch das für den Betsaal bestimmte geistliche musikalische Drama fand in jener geist- und lebenvollen Zeit seine Entstehung, und in einem solchen 1600 gedruckten Oratorium des eben genannten Emilio del Cavaliere, betitelt La reppresentazione di anima e di corpo; ferner in der in demselben Jahre zu Florenz veröffentlichten Oper „Euridice" von Giulio Caccini; ebenso auch in der gleichnamigen und 1608 zu Venedig erschienenen Oper des Jacopo Peri — haben die Baßstimmen schon Ziffern und Versetzungszeichen über den Noten, und der Herausgeber des genannten Oratoriums, Alessandro Guidotti, giebt in seinen demselben beigefügten „Avvertimenti particolari per chi canterà recitando e per chi sonerà" schon einige Anmerkungen über die Bedeutung jener Bezifferung. Da nun Lodovico Viadana erst in der zweiten Ausgabe seiner Cento concerti, welche 1606, also später als die soeben genannten Werke, in Venedig erschien, einen ebenfalls mit Ziffern versehenen Basso continuo, jedoch jetzt schon mit einer ausführlichen Anweisung zum Spielen desselben, gegeben hat, so bleibt es zweifelhaft, ob wir diesem Tonsetzer, oder dem Emilio del Cavaliere, dem Caccini oder Peri die Erfindung und die Einführung des Generalbasses zu danken haben.

Diese neue Ziffern-Tabulatur wurde bald aller Orten für zweckdienlich erachtet, und da seit deren Erscheinen die reine Vocalmusik aus den Kirchen gänzlich verschwand, und die Sänger fortwährend in der Orgel oder in anderen Instrumenten eine Begleitung fanden, so wurde zur Bequemlichkeit der Organisten nunmehr allen mehrstimmigen Tonstücken, ja selbst den für einzelne oder für mehrere Instrumente bestimmten Compositionen, ein solcher Basso continuo oder Generalbaß beigegeben. Das Spielen dieser bezifferten Bässe erheischte nun jedoch ein eigenes Studium, und um dies zu erleichtern, stellten die Theoretiker die von ihnen in den Tonwerken anerkannter Meister häufig bemerkten Harmonienfolgen als feststehende Regeln auf, welche sodann aus der „Generalbaßlehre" auch in die Compositions- oder Contrapunctlehre übergingen. So ist es denn gekommen, daß die von den praktischen Tonmeistern oft nur für gewisse Fälle, nur in gewisser Absicht und nur in gewissem Zusammenhange gebrauchten Accorde, Harmonienfolgen und Modulationen, den späteren Kunstjüngern endlich geradezu als allein giltige Normen und Gesetze aufgestellt wurden. Dergleichen Anweisungen zum Generalbaßspielen erschienen nun im 18. Jahrhundert besonders in Deutschland in großer Menge; so von Werkmeister, Heinichen, Mattheson, Sorge, Marpurg, Daube, Schröter, Türk, Albrechtsberger u. v. A.

Der Erste aber, welcher den Versuch machte, die Harmonielehre wissenschaftlich zu behandeln, welcher alle selbständigen, d. h. nicht aus Durchgangstönen entstehenden Harmonien auf zwei Grundaccorde, den Dreiklang und den Septimenaccord zurückführte, in allen übrigen Accorden aber deren Umkehrungen oder aber denselben beigegebene Vorhaltsdissonanzen erkannte, der also in der Grundlage, der Terzsext- und Quartsextlage eines Dreiklanges und ebenso in den verschiedenen Lagen eines Septimenaccordes einen und denselben Grundbaß entdeckte, war Jean Philippe Rameau. Er gab 1722 sein Traité de l'Harmonie, reduite à ses principes naturels zu Paris heraus, welches System nunmehr nach und nach allen folgenden Generalbaßschulen und Harmonielehren mit mehr oder weniger verbessernden oder verschlechternden Veränderungen bis auf die neueste Zeit her zugrunde gelegt worden ist.

Rameau's System wurde bei seinem Erscheinen vielfach angegriffen, bald aber allen späteren Theorien, so namentlich den eine Zeit lang sehr geschätzten des J. P. Kirnberger (1773) und des C. S. Catel (1802) mit nur unwesentlichen Abweichungen zugrunde gelegt. Wenn nun auch die Entdeckung der Grundaccorde, des Terzenbaues und des Zusammenhanges derselben mit ihren Umkehrungen eine große Vereinfachung der

Harmonielehre herbeiführte, so hemmte doch der von Rameau allein als regelrecht aufgestellte Quinten- oder Quartenschritt des Grundbasses jede freiere Fortschreitung der Accorde und namentlich der Septimenaccorde, da eine jede andere als die von Rameau gegebene Auflösung der letzteren, von da an stets nur beiläufig erwähnt und mit dem allgemeinen Namen „Trugfortschreitung" belegt wurde; ebenso finden wir in den Theorien unserer Zeit noch die ganz unhaltbare Lehre von einem unsichtbaren und unhörbaren Grundbasse gewisser Accorde.

(Schluß folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Georg Vierling, Op. 21. Fünf Gedichte für eine tiefere Stimme. Breslau, Leuckart. Pr. $22^1/_2$ Sgr.

Die Vierling'schen Werke hat der Referent immer mit Interesse zur Hand genommen, weil sich in ihnen eine Natur ausspricht, die mit festem Sinn dem höheren Kunststreben zugewendet ist. Auch dieses Heft Gesänge rechtfertigt diese Richtung. Die Selbständigkeit, die man in diesen, wie in früheren Gesängen, wiederfindet, zeugt von einem Vermögen, das zwar nicht in bedeutender Erfindungsfülle besteht, aber mit den zugebote stehenden Mitteln höchst beachtenswerthe Erzeugnisse hervorbringt. Hauptsächlich culminirt das Talent des Componisten in dem Charakteristischen, ohne deshalb in den übrigen Anforderungen zurückzustehen. Seine Auffassung ist prägnant, mit Schärfe die Hauptmomente ergreifend; die Formen sind concis und mit Freiheit gehandhabt. Alle diese Vorzüge wissen auch diese vorliegenden fünf Gesänge aufzuweisen. Wenn das erste Lied, „Wenn etwas leise in dir spricht" von Hrn. Lingg vorzugsweise mehr den melodischen Wohllaut vorwalten läßt, gepaart mit einer gesunden Innigkeit, so findet man in dem zweiten „Mit schwarzen Segeln" von Heine, den charakteristischen Ausdruck vorwiegend ausgeprägt; dem zur Seite steht Nr. 4, „Der Reuige" von J. Mosen, während Nr. 3, „Zur Freude will sich nicht gestalten" von H. v. Fallersleben, im Ausdrucke mehr die Richtung des ersten anstrebt. Von ganz besonderer Färbung ist Nr. 5, „Winterlied" von H. v. Fallersleben; die Zeichnung ist in wenigen Strichen so treffend, daß sie das Bild in vollkommener Gestalt vortreten läßt. Ein Schleier sanfter Wehmuth breitet sich darüber aus, der dem Bilde einen eigenthümlichen Reiz verleiht.

F. Gustav Jansen, Op. 17. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Cassel, Luckhardt. Pr. $22^1/_2$ Sgr.

Auch dieses Heft Lieder wandelt auf guten Bahnen. Die Erfindungsgabe tritt zwar nicht schlagend hervor, man bemerkt aber in ihm einen guten musikalischen Fond, der hin und wieder nur mit Reflexion ausgebeutet wird, so daß der unmittelbare Gefühlserguß dadurch beeinträchtigt wird. Wohlthuend wirkt auch hier, daß kein beabsichtigtes Anlehnen an irgend eine maßgebende Persönlichkeit bemerkbar wird. Der Componist versenkt sich mit aller Kraft in die Auffassung der Texte, wenn ihm auch nicht allenthalben gleichmäßig die musikalische Darstellung gelingt. Der Referent zählt darunter Nr. 2, „Der Soldat" von Eichendorff, „Am Bach der einsamen Weide" von Strodtmann und „Das alte Lied" von Louise Otto. In diesen dreien tritt die musikalische Erfindungskraft nicht energisch genug heraus, die Stimmung ist nicht scharf genug fixirt. Dagegen ist Nr. 1 „Straus" von Reinick, ein recht frisches Lied, wenn schon eine etwas keckere Auffassung der Dichtung angemessener erscheinen möchte. Den Schluß des Heftes bildet das Geibel'sche „O Du, vor dem die Stürme schweigen." — Hier entfaltet der Componist eine musikalische Kraft und dichterische Auffassung, einen so zündenden Empfindungsausdruck, daß der Referent gestehen muß, unter den vielen ihm eingesandten Liederheften lange nicht einem so ergreifenden Herzenserguß von so unmittelbar sympathischer Wirkung begegnet zu sein. Die Melodie ist groß und breit entfaltet, durchaus edel gehalten und aus dem tiefsten Innern quellend. Die Wirkung ist erhebend; man begegnet darin nichts Gesuchtem, Alles strömt frei aus einem poetisch erregten Herzen; dazu breite, volltönende Harmonien, die sich fern halten vom Forcirten und Gemachten. Dieser eine Gesang macht schon wünschenswerth, daß das Heft in Vieler Hände gelange. Die Grundstimmung des Ganzen hat etwas Verwandtes mit dem Gebet aus Schumann's „Genoveva", ohne damit sagen zu wollen, daß dieselbe als Vorbild gedient habe. Entschieden wirkt ein Zug der neueren Richtung darin, eine tiefe, das innerste Wesen der Dichtung erfassende Innerlichkeit in breiter, sich frei bewegender Form.

G. J. van Eyken, Op. 10. Töne der Liebe aus dem hohen Lied von G. F. Daumer, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Leipzig, Katzsch. Pr. 2 Thlr.

Unstreitig ist das Werk, daß schon äußerlich einen ziemlichen Umfang hat und von dem ausdauernden Ernste des Componisten ein vortheilhaftes Zeugniß ablegt, ein bedeutendes zu nennen, denn es nimmt rücksichtlich seines Inhaltes und der darin vom Componisten ausgesprochenen künstlerischen Gesinnung ein erhebliche Stufe ein. Schon die Wahl des Ganzen, das eilf Gedichte aus dem hohen Liede von Daumer umfaßt, und von einem eigenthümlichen Dufte orientalischen Phantasie- und Liebeslebens durchweht ist, zeugt, wie es dem Componisten um ein größeres Werk, worin er vielseitig seine geistige Befähigung an den Tag legen konnte, zu thun gewesen ist. Nach meiner Ansicht hat er die gar nicht leichte Aufgabe in einer Weise gelöst, die ihm die Anerkennung der Kunstgenossen in ungeschmälertem Maße zusichert. Nicht ist es aber blos das Vollwichtige in der technischen Behandlung, worin er freilich auch den ausgedehntesten Anforderungen zu entsprechen weiß, das ihn als festgeschulten Musiker erkennen läßt, — die Weise, die liebevolle Hingabe, das künstlerische Eindringen in den Gegenstand, um den richtigen Ton zu treffen, ist es, welche das Werk zu einem Erzeugniß künstlerisch bewußtvollen Standpunctes stempeln. Zweierlei ist es dabei vornehmlich, welches das Werk als ein bedeutendes erscheinen läßt: eine durchaus bemerkbare ideale Auffassung und eine den Anforderungen der neuen Schule gemäß behauptete Stellung. Mit richtigem Sinne findet man überall im Werke das eigenartige Phantasieleben orientalischer Anschauung in einen trefflich ausgeführten musikalischen Rahmen gefaßt; die Bilder, das üppige Colorit, das den verschiedenen Gedichten innewohnt, sind mit entschiedener Begabung musikalisch zur Geltung gebracht. Die Verschmelzung des Wortes mit dem Tone hat der Componist so vorzüglich getroffen, die kühnen Bilder auch dem Ohre so lebensvoll und eigenthümlich zu malen verstanden, daß der Hörer die fremde Welt, der die Idee des Ganzen entsprungen, in klaren Zügen dargestellt findet. Für die gute musikalische Befähigung des Componisten spricht auch der dem Werke innewohnende Vorzug, daß man nirgends etwas Reflectirtes oder Forcirtes findet.

Der Gesang, durch seine stets treffende Begleitung gehoben, fließt in breiten Zügen, die aus einem tieferregten Innern hervorströmen und den hörenden Sinn gefangen nehmen. Hierbei versteht es sich von selbst, daß der Componist an kein Vorbild irgendwie erinnert, er steht so sehr auf eigenen Füßen, daß nirgend ein Anklang an Fremdes bemerkbar wird. Ist doch schon die Dichtung von so eigenartiger Natur, daß ein Componist von richtigem Sinne für das Verständniß derselben nothwendig eine neue Bahn einschlagen mußte, wenn anders die Aufgabe gelingen sollte. Rühmend möge auch die junge Verlagshandlung erwähnt werden, die dem Werke die gebührende äußere Ausstattung in ehrenvoller Weise zu Theil werden ließ. Emanuel Klitzsch.

Wiener Briefe.

Bekanntlich ging mit Ende März, wie gewöhnlich, unsere deutsche Opernsaison auf drei Monate zur Ruhe. Bei Beginn der neuen Saison habe ich noch nachzuholen, was seit Ende Januar an musikalischen Dingen bei uns erlebt wurde.

Mit „Lohengrin" wurde gegen Ende der Saison mehr Haus gehalten, als seine entschiedenen Verehrer gewünscht hätten. Mein Gedächtniß verzeichnet seit Februar nur eine einzige Wiederholung dieses Meisterwerkes. Neu war hier Hr. Mayerhofer (Heinrich der Vogler) als Ersatzmann für Dr. Schmidt. Diese Stellvertretung war eine würdige, im Uebrigen erhielt sich die Gesammtdarstellung „Lohengrin's" auf gleicher Höhe der Güte. Was man auch immerhin von Demoralisation unserer Opernbühnenkräfte durch wälsch-französischen Tand u. dgl. m. mit Recht oder irrthümlich behaupten möge; so viel steht fest, daß unser Gesammtkörper noch immer mit Kraft und Liebe zu wirken und sein Bestes für derartige Thaten einzusetzen versteht. Wolle nur unsere Opernleitung auch zu dieser Erkenntniß hindurchdringen, und das im Juli wieder beginnende Jahr der Pflege deutscher Tonmuse frisch und unverzagt mit „Tannhäuser" einweihen und auch den „Fliegenden Holländer" nicht hintansetzen! Wolle sie dann einen eben so entschiedenen Griff nach jener Vergangenheit des Opernlebens machen, die — bis auf einige flüchtig auftauchende und wieder dahingeschwundene Exemplare — der jetzigen Generation fast ganz vorenthalten gewesen! Ich meine vor allem den altehrenfesten Gluck. Dieser Meister hat außer seiner Taurischen „Iphigenia" noch so manches Andere geschaffen, das voll tiefen Seherblickes in unsere blühende Gegenwart hineinschaut. Ich meine ferner den Cherubini der „Medea", den Spontini des „Cortez", den kernigdeutschen Marschner. Ich meine demnächst den Spohr'schen „Faust", ich meine endlich auch die nach Gluck gespiegelten Altfranzosen, und selbst einige ältere Söhne des italischen Südens, darunter namentlich Cimarosa und Paisiello. Macht man hiermit auch nicht übervolle Häuser, was verschlägt dies einer so namhaft subventionirten und für die äußere Lebensfrage ihrer Mitglieder so verschwenderisch freigebig bedachten Bühne? Nicht der augenblickliche Erfolg, die weitere Nachwirkung so entschiedener Thaten ist hier maßgebend. Beweise liegen zutage. Kaum vor Jahresfrist war hier des Murrens und Schreiens gegen Wagner und seine Richtung kein Ende. Und nun sehe man das Drängen der Menge nach allen Vorstellungen des „Lohengrin"! Man prüfe diese, aus offenbar gehobener Stimmung hervorquellende Todtenstille während der Oper; dies im Lobe und Tadel immer erregte, also entschieden begeisterte Für und Wider aller Theaterbesucher zwischen den einzelnen Acten und nach Beendigung der Vorstellung. „Lohengrin" wird im Bildungsleben Wien's und selbstverständlich auch in den Chroniken dieser Stadt, dereinst eine hochwichtige Rolle spielen. Es liegt Moral, Psychologie, ja sogar ein mächtig Stück Geschichte und Religion in der Thatsache seiner Aufführung und Würdigung in unseren Mauern!

Doch nun zurück zu unserem jüngst vergangenen Opernbühnenleben. Das Wort „Leben" klingt aber wie Spott, wenn ich Ihnen von dem riesigen, doch wohlverdienten Fiasco der Balfe'schen „Rose von Castilien" Bericht erstatte. Ein todteres, matteres, nichtswürdigeres Machwerk, ein styl- und geistloseres Tongeschwätz, ein tiefer unter die Stufe niedrigsten Naturalismus und leidigsten Spießbürgerthums gedrängte Ollapotrida in Tönen, als diese, läßt sich kaum träumen, vielweniger wirklich denken. Die „Haimonskinder", die „Zigeunerin" und alles früher oder später in diese Classe eingeschmuggelte Klangzeug, sind wahre semper florentes gegen jenes von Haus aus schon welke, duftlose Ding, das sich „Rose" nennt. Dort gab es mindestens Stellen, denen man einerseits ein gewisses Talent für die Bildung leichtfließender Melodien, andererseits sogar manche nicht uneben klingende, wenngleich anderswoher erborgte Accordfolge, Modulation, Rhythmenverschlingung u. dgl. m. zugestehen konnte. Hier aber ist nichts zu finden, als eben wiedertönendes Nichts, und wenn Etwas, nur haarsträubende Klangprosa, nur eine Musik zu hören, die kaum bei Bier auch nur erträglich, um wie viel weniger anmuthend zu Sinn und Herz zu sprechen fähig ist. Für die Darstellung dieses opus mortuum haben sich die besten Kräfte unserer Opernbühne wahrhaft geopfert. Möge die Direction unserer Bühne durch den Sturz eines solchen Machwerks vor ähnlichen Versuchen, die hohle Mittelmäßigkeit beschützen oder gar in das wirkliche Leben einführen zu wollen, nachdrücklich gewarnt sein. Sie wolle aus diesem Fiasco die Lehre ziehen, daß die Zeit der Allerweltsmusik schon längst um sei, und daß vor allem der künstlerischen Idee entsprochen werden müsse, und erst dann nebenher der Punct äußerer Wohlgefälligkeit in Betracht gezogen werden dürfe. Wagner bezeichnet sehr geistreich die sogenannten abstracten Effecte als „Wirkungen ohne Ursache". Eine Musik, die nur nach solchen strebt, verfehlt gewöhnlich ihren Zweck. Selbst der Janhagel, den sie zu ködern auf alle Art bemüht ist, läßt sie nur allzubald sinken. Dies hat sich bei uns neuerdings schlagend genug an Balfe's Oper erwiesen.

(Fortsetzung folgt.

Aus Dresden.

(Schluß.)

Die Dresdener Singakademie (Chorgesangverein) veranstaltete am 14. März ein Concert von mannichfachem und reichem Interesse. Obenan stand „Des Sängers Fluch", Text von Richard Pohl, componirt von Rob. Schumann, ganz in vorgeschriebener Besetzung ausgeführt, mit Ausnahme der Harfe, für welche das Piano substituirt wurde. Hr. Stockhausen sang die schwierige Partie des Harfners, für welche er jedoch bei all seinen seltenen Mitteln nicht ganz einzustehen vermochte, da es hier mehr auf Größe und Gewalt des Tones, auf breite und harte Linien ankommt, um der Idee des Dichters und Componisten zu entsprechen. Demungeachtet fanden die vielen Schönheiten dieses Werkes, z. B. die Ballade: „In

der hohen Hall' saß König Sifried", der Frauenchor: „So laßt uns dankbar krönen", des Jünglings: „In Liebesarmen ruht ihr trunken" und der Schlußchor: „Der Alte hats gerufen", gerechteste Würdigung, und hinterließen einen tiefen und nachhaltigen Eindruck, wenn auch nicht geläugnet werden mag, daß mehrere Ausstellungen, die diesem Tonwerke gemacht wurden, nicht allenthalben unbegründet sind. Eine schwierige und nicht sehr dankbare Aufgabe ist der Erzählerin zuertheilt. Frau Krebs-Michalesi unterzog sich derselben in jeder Hinsicht in genugthuendster Weise, ja, hatte nicht geringen Antheil an dem Zustandekommen der Aufführung dieses Werkes. Hiller's „Gesang der Geister über den Wassern", sowie Gade's reizende „Frühlingsbotschaft", gesättigt mit süßem Wohllaut, waren ebenso dankbare, als glücklich gelöste Aufgaben, denen sich Beethoven's Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor großartig und würdig schließend anreihete. Frau Clara Schumann hatte das Wort am Piano. Es war ein vollendeter Genuß. Hr. Stockhausen wollte nicht umsonst des Sängers Fluch auf sich geladen haben, er entschädigte sich durch den Vortrag mehrerer Lieder Rob. Schumann's, die das Programm nicht nannte. Daß diese freie Gabe des Sängers eine glänzende Aufnahme fand, bedarf kaum der Erwähnung.

Zur Feier des Todestages Händel's (13. April) veranstaltete derselbe Verein unter seinem Dirigenten Hrn. Musik-Dir. Pfretzschner eine Aufführung des „Judas Maccabäus" in der Frauenkirche. Fast demselben Zweck konnte das übliche Palmsonntagsconcert (17. April) gelten, welches die hiesige Capelle alljährlich veranstaltet. Sie hatte Händel's „Josua" gewählt und sehr wohl daran gethan, da sich nicht leicht wieder die Gelegenheit bieten dürfte, eine so ausgezeichnete Achsah zu besitzen, wie Frau Bürde-Ney war. Gehören die beiden Arien: „Horch auf der muntern Vögel Lied" und „O hätt ich Jubal's Harf" schon an und für sich zu den schwungvollsten die Händel geschrieben, so gewannen dieselben durch die Vollendung, mit der Frau Bürde-Ney dieselben zur Geltung brachte, den höchsten Preis. Die übrigen Solopartien waren in den Händen der Frau Krebs-Michalesi und der HH. Rudolph und Eichberger, die sich mit eingehender Liebe und erfolgreicher Ausführung ihren schwierigen Partien unterzogen hatten. Man bediente sich der verständnißvollen Instrumentation von J. Rietz. Zu reichstem Ueberflusse wurde, weil üblich, noch Beethoven's zweite Symphoie aufgeführt. Hr. Hoffcapell-M. Krebs leitete das Ganze mit sicherer Hand.

Das herkömmliche Aschermittwochsconcert (9. März) brachte uns das Oratorium „David" von C. G. Reißiger und Beethoven's A dur-Symphonie. — Sehr Erfreuliches ist von unserem Tonkünstlerverein zu melden; seine drei letzten Productionsabende boten werthvolle und schätzenswerthe Gaben. Spohr's Nonett (F dur, Op. 31) war eine solche. Die vorzüglichen Eigenschaften des Meisters sind hier in der vortheilhaftesten Weise entfaltet; eine mustergiltige Wiedergabe des Werkes erhöhte unsere Freude daran. Ein Quintett von Bocherini war von historischem Interesse. Die Principalstimme des Violoncell, neben welcher das Quartett sich mehr begleitend verhält, wurde vom Hrn. Kammervirtuos F. A. Kummer meisterhaft ausgeführt. Robert Volkmann's Streichquartett (E moll, Op. 14) versetzte uns dagegen in das Streben der Gegenwart. Ein hoher Ernst, ein achtbares Streben und eine tüchtige Bildung sind unverkennbar, von den freien Gaben der Natur vielleicht aber nicht in dem Grade unterstützt, daß eine größere Freiheit und Unmittelbarkeit des Schaffens daraus hervorzugehen vermöchte. Demungeachtet ist der Componist Bedeutendes zu leisten imstande, das beweist sein gewaltiges Trio in B moll, welches der Tonkünstlerverein gleich nach dessen Edition ausführen ließ. Reißiger's Quartett (F dur, Op. 211) ergeht sich mit sicherem formellen Geschick in herkömmlicher Weise und befleißigt sich, wie es Gebildete im Salon zu thun pflegen, nicht allzuviel zu sagen. Ein Concert für Clavier mit Begleitung von Hrn. Adolph Reichel componirt und vorgetragen, schließt sich früheren Mustern dieser Gattung in sauberer Arbeit, wie auch seinem Gedankeninhalte nach, bemessen an. Seb. Bach's Concert in C moll für zwei Claviere mit Quartettbegleitung, wurde von den HH. Friedrich Reichel und Seiß so vorgetragen, daß dem Geistesgehalt sowol, als auch der formellen Darstellung vollkommenes Recht ward. Blaßmann erfrischte durch gehobene und schwungvolle Ausführung der Phantasie für Pianoforte von Franz Schubert (C dur, Op. 15). Die Ideen dieses Tonwerkes reichen fast über das Piano hinaus, weßhalb uns nach Vernehmung des Originales die Liszt'sche Bearbeitung für Orchester zu hören sehr willkommen wäre. — Wir müssen auf weitere Ausführlichkeit verzichten und manches Beachtenswerthe übergehen. Der erfreuliche Erfolg des Vereines sei dadurch bezeichnet, daß ungeachtet der Concurrenz der Symphonieconcerte die Zahl der Mitglieder fortwährend im Steigen ist und sich bereits auf 193 beläuft. Die regelmäßigen 18 Uebungs- und 6 Productionsabende für die Wintersaison sind innegehalten worden.

Von der Oper ist kaum Besonderes mitzutheilen. „Tannhäuser" füllt noch immer Haus und Casse und „Lohengrin" ist das Gestirn, welches ehestens an unserm Theaterhimmel in den Horizont treten wird.

Die Veränderung, welche das hiesige Musik-Conservatorium erfahren hat, indem Hr. Pudor als Miteigenthümer des Institutes eintrat, berührt die artistische Leitung desselben nicht, es bleibt dieselbe in den bisherigen guten Händen und das öffentliche Vertrauen wendet sich der Anstalt mehr und mehr zu. Paolo.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. 12. Juli. — Im Monat Juli pflegt in Leipzig alljährlich eine complete musikalische Ebbe einzutreten, welche in dem gegenwärtigen, Kunst und Künstlern noch weniger als sonst günstigen Sommer, durch den Contrast um so auffälliger werden muß, den die jetzige musikalische Dürre mit der Fülle der Genüsse bildet, welche die Tonkünstler-Versammlung vor kurzem noch in so reichem Maße uns darbot. — Das Conservatorium hat Anfang Juli seine Ferien begonnen; Lehrer und Schüler sind zum größeren Theile verreist, suchen in Bädern oder in der Heimath Erholung und Ruhe. Professor Moscheles ist mit seiner Familie nach Thüringen gegangen, Concert-M. David beabsichtigt gleichfalls eine Reise; auch unser Redacteur Dr. Brendel hat Leipzig auf drei Wochen verlassen und befindet sich gegenwärtig in Dresden. — Da das Publicum dem Beispiel der Künstler folgte und Leipzig massenhaft verlassen hat, um die staubigen Promenaden und sonnenglühenden Plätze mit irgend einer „Sommerfrische", und wäre es auch nur in Gohlis, zu vertauschen, gehört gegenwärtig ein Concert hier fast zu den Unmöglichkeiten. Um so mehr überraschte uns die musikalische Matinée, welche die schwedischen Künstler Fr. Lindholm (Pianoforte) und Joh. Lindberg (Vio-

line) am 6. Juli im kleinen Saale des Gewandhauses, vor einem Kreise eingeladener Musiker und Musikfreunde veranstalteten. — Es war diesen jungen Künstlern, welche früher dem biesigen Conservatorium angehörten, offenbar nur darum zu thun, ibre Talente vor einem competenten Kreise zu produciren; das verhältnißmäßig zahlreich versammelte Publicum hat sie auch sehr wohlwollend aufgenommen und durch wiederholten Beifall aufgemuntert. Hr. Lindholm spielte Allegro und Finale aus dem Schumann'schen „Faschingsschwank aus Wien“ und das B moll-Scherzo von Chopin. Die Wahl des ersteren, nur sehr selten gehörten Werkes war dankenswerther, als die des letzteren, oft gehörten; auch scheint Hr. Lindholm zu Schumann entschieden mehr Sympathie und Beruf, als zu Chopin zu haben, der freiere Auffassung und graziöseren Vortrag verlangt, als Hrn. Lindholm zugebote zu stehen scheinen. Doch bewährte sich der junge Künstler in beiden Werken als einen sehr talentvollen, musikalisch und technisch durchgebildeten Pianisten. Weniger hat uns das Spiel des Hrn. Lindberg, wegen seiner geringeren künstlerischen und technischen Reife, ansprechen können. Der jüngere Künstler hätte, in richtigerer Schätzung seiner Kräfte, nicht so schwierige, oft schon ausgezeichnet gehörte Werke zum Vortrag wählen sollen, wie das Mendelssohn'sche Violinconcert (1. Satz) und die „Othello-Phantasie“ von Ernst — letztere um so weniger, als man solche Stücke nur noch bei Virtuosen ersten Ranges mit Resignation ertragen kann. Weit besser gelang Hrn. Lindberg der Vortrag der Schumann'schen A moll-Sonate für Violine und Clavier, die, unter Hrn. Lindholm's trefflicher Mitwirkung, durch ihn recht gut zur Geltung kam. — Beide Künstler zeigen Talent und ernstes Streben und lassen für ihre Zukunft das beste hoffen. Wenn auch Hr. Lindholm jetzt Bedeutenderes leistet, so läßt Hrn. Lindberg's Jugend ihm das noch Fehlende um so leichter nachholen.

Unser Theater ist die einzige Kunstanstalt, welche auch jetzt noch unverdrossen uns musikalische Genüsse bietet, die ein besseres Loos verdienten, als vor leeren Bänken gespielt zu werden! Am 3. Juli wurde Lortzing's komische Oper „Die beiden Schützen“ neu einstudirt gegeben; seitdem fanden drei weitere Opernvorstellungen statt, welche durch die Mitwirkung des Tenoristen Hrn. Bernard vom Hoftheater zu Hannover noch ein besonderes Interesse erhielten. Hr. Bernard spielte auf Engagement, und wenn es zu einem Contractabschluß kommen sollte, könnten wir dem Publicum wie der Direction nur gratuliren. Hr. Bernard ist ein trefflich gebildeter, musikalisch und dramatisch gleich gut begabter Sänger, von sehr vielseitiger Verwendbarkeit. Seine Stimme, ein rein lyrischer Tenor von hoher Lage, ist frei von allen Manieren — was heutzutage sehr viel sagen will — weich, biegsam, wohlklingend und gut geschult; sein Vortrag ist geschmackvoll und sehr musikalisch, seine Tonbildung edel, seine Intonation vollkommen rein, sein Spiel lebendig und durchdacht — kurz, wir können nicht recht begreifen, wie man, bei dem jetzigen Mangel an guten Tenoristen, Hrn. Bernard von Hannover fortgehen lassen konnte! Leipzig hat dadurch offenbar profitirt, und das Publicum nahm den Gast auch mit sichtlicher Wärme auf. — Hrn. Bernard's erste Rolle war am 5. Juli Elwin in der „Nachtwandlerin“ (neu einstudirt) wo er nach jedem Act, und nach seiner sehr schön gesungenen Cavatine im letzten Act bei offener Scene gerufen wurde. Frl. v. Ehrenberg (Amine) und Hr. Bertram (Graf) unterstützten den Gast ganz vortrefflich; die Partie der Amine gehört offenbar zu den gelungensten des Frl. v. Ehrenberg, die Vorstellung war überhaupt sehr lobenswerth. — Am 8. Juli folgte die „Zauberflöte“, in welcher wir Hrn. Bernard in durchaus anderem Genre kennen lernten. Sein Tamino bekundete, daß er Mozart ebenso trefflich zu singen verstehe, als Bellini; sein feineres musikalisches Verständniß, verbunden mit wahrer, nicht geheuchelter Empfindung, kamen natürlich hier zu noch besserer Geltung, und fanden auch diesmal beim Publicum entsprechende Anerkennung durch lebhaften Applaus und Hervorruf. Die Arie des ersten Actes hat u. a. Hr. Bernard musterhaft gesungen; in den Ensembles stellt er sich niemals selbstgefällig in den Vordergrund, sondern wirkt als echter Künstler nur zum Ganzen. Auch diese Vorstellung war im Allgemeinen recht gut, was bei der sehr schwierigen Besetzung dieser Oper viel sagen will. Frl. v. Ehrenberg war als Königin der Nacht wieder ganz an ihrem Platz; Frau Günther-Bachmann ist eine unverwüstliche, reizende Papagena; Hr. Rafalsky hat uns als Sarastro besonders zugesagt. — Das dritte Gastspiel des Hrn. Bernard war gestern, den 11. Juli, die Rolle des Almaviva im „Barbier von Sevilla“. Hier zeigte er sich als gewandten Spieltenor und bekundete aufs neue seine früher gerühmten gesanglichen Vorzüge. Im Ständchen des ersten Actes zeigte er zugleich eine sehr geläufige Coloratur, im zweiten Act hatte er eine graziöse Cavatine aus Halevy's „Musketiere der Königin“ eingelegt, in der er Gelegenheit fand, seine von uns bei deutschen Sängern nur selten so charakteristisch gehörte Vortragsweise des französischen Gesanges zu zeigen, nachdem wir ihn bereits im italienischen und deutschen Gesang hinlänglich schätzen lernten. Die Cavatine mußte auf Verlangen wiederholt werden. Frl. v. Ehrenberg hat sich in der Partie der Rosine aufs neue als vortreffliche Coloratursängerin bewährt, ihre Auffassung und Durchführung dieser Rolle verdiente den vollen Beifall, der ihr zutheil wurde. Sie hatte zwei Arien aus „Linda di Chamounix“ und „Cenerentola“ eingelegt, in denen sie ihre gesanglichen Vorzüge sehr schön entfalten konnte. Die Oper wurde durchweg sehr lebendig und mit vielem Humor gespielt; Figaro ist offenbar eine Glanzpartie des Hrn. Bertram, und wurde auch vom Publicum als solche anerkannt. — Das allgemeine Resultat ist ein für die gegenwärtige Leipziger Oper sehr günstiges. Das Institut hat sich in letzter Zeit sichtbar gehoben, und wenn Hrn. Bernard's Engagement neben dem des Hrn. Young realisirt werden sollte, was wir aufrichtig wünschen, so würde nur noch die Gewinnung einer ersten dramatischen Sängerin zu wünschen übrig bleiben, um allen gerechten Ansprüchen an ein lediglich auf seine eigenen Kräfte ohne Subvention angewiesenes Opern-Institut völlig entsprechen zu können. R. P.

Baden-Baden. 9. Juli. — Am 30. Juni wurde unsere musikalische Saison mit der ersten Soirée im Salon Louis XIV. durch die Herren A. Jaell und H. Vieuxtemps eröffnet; am 7. Juli folgte die zweite Soirée unter Mitwirkung derselben ausgezeichneten Künstler. Leider wurden sie durch die übrigen, von Benazet engagirten musikalischen Kräfte nicht genügend unterstützt. — Wir waren von früher gewohnt, in diesen ersten Concerten Coßmann als Violoncellisten zu hören, den wir in diesem Jahre unbegreiflicherweise hier (und zwar sehr) vermissen. Ersatzmann soll ein Hr. Ernst Nathan sein, ist es aber nicht. Sein Salon-Genre reicht nicht über die „Berceuse“ eigener Composition hinaus; im Trio ist er zwischen Jaell und Vieuxtemps gänzlich verloren, und kämpft mit seinem kleinen Ton so vergeblich gegen Vieuxtemps an, daß man fast Mitleid mit ihm haben könnte. Auf dem Programm der zweiten Soirée stand ein Trio von Schubert; statt dessen spielte man eins von Mendelssohn, offenbar aus Rücksicht gegen Hrn. Nathan, dem Schubert noch eine unbekannte Gegend sein mag, während er den in Paris jetzt beliebten Mendelssohn wahrscheinlich dort schon wohl oder übel produciren mußte. — Vieuxtemps spielte seine Lucia-Phantasie begreiflicherweise sehr schön und traf auch den Geschmack des Publicums damit recht eigentlich ins Schwarze, denn er wurde gerufen. — Auch Jaell hatte natürlich viel Succeß; in der letzten Soirée spielte er mit ungemeiner Eleganz und Bravour drei eigene Compositionen: Phantasie über den „Propheten“, Sylphentanz (nach Godefroid's Harfencomposition äußerst graciös transcribirt) und „Home, sweet home“ mit brillantem Triller. Im Trio wetteiferten Jaell und Vieuxtemps um den ersten Preis. — Als Sängerinnen ließen sich zwei neue, aber nicht sehr bedeutende Talente hören, Mlle. Marie Battu und Marie Marimon; erstere im Bolero aus Verdi's sicilianischer Vesper, letztere in der Lucia-Arie — also beide „colorirt“, aber nur mäßig. Mlle. Marimon's Gesang hörte man noch zu sehr die „Schule“ an, um durch ihre Coloraturen erbaut zu sein; Mlle. Battu hat zwar einen schönen Triller, aber zum Bolero noch zu wenig „Verve“; beide sind wahrscheinlich eben erst im Pariser Conservatorium fertig geworden und singen sich jetzt in Baden das Lampenfieber los. Einen sonderbaren Gegensatz zu ihren modernen italienischen Kunststücken, machte das altitalienische „Duo madrigalesque“ von Abbé Clari (1700), welches sie zusammen vortrugen. Diese Composition im Renaissancestyl verdankt ihr plötzliches, noch sehr junges Renommée Hrn. Scudo, der in Frankreich für eine kritische Autorität gilt, und den Abbé durch seinen höchst mittelmäßigen Roman „Le chevalier Sarti“ jetzt von den Todten auferweckt hat. Das sind die Umwege, welche die Classicität machen muß, um in Paris modern zu werden!

Daß Baden unter den jetzigen politischen Verhältnissen ebenso leer ist, als alle anderen Bäder, ist um so weniger zu verwundern, da bekanntlich Baden noch mehr als die übrigen Rheinbäder zum französischen Modebad geworden ist. Die Nähe der Festung Rastatt, mit ihrer österreichischen Besatzung, ist den Franzosen in diesem Jahre doch etwas störend, so sehr sie auch in früheren Jahren für die „Autrichiens“, und namentlich für die Musik desselben Regiments Benedek geschwärmt haben, das ihnen kürzlich am Mincio durchaus nicht „nachgeben“ wollte, und ein äußerst scharfes „alla breve“ schlug. — Der Capellmeister des Regiments Benedek, Hr. Könnemann, ist friedlicherer Natur; er ist nicht nach Italien gegangen, sondern hat die Stelle des verstorbenen Eichler als Musikdirector des Badeorchesters vorgezogen. Er debutirte am 5. Juli mit dem ersten Promenadeconcert im neu erbauten Kiosk vor dem Conversationshaus, der an diesem Abend eingeweiht wurde. Leider war Könnemann's Programm nicht ebenso neu, sondern ein sehr altes, weßhalb auch der Kiosk mehr Sensation machte, als sein Concert. Abgesehen von großer Eleganz, die sich im voraus erwarten ließ, hat der neue Kiosk den Vorzug, daß die Musik in ihm vortrefflich klingt und weit stärkere Resonanz als im alten bekommen hat. — Die in den Promenadeconcerten so beliebten Solisten Arban (Cornet à piston) und Wuille (Clarinette)

sind auch wieder hier, und haben im Einweihungsconcert des 5. Juli bereits mitgewirkt. Vom neuen Theater, das im nächsten Jahre schon eingeweiht werden sollte, sieht man vorläufig noch nichts als den planirten Raum, wo es einst gebaut werden soll! An solche kostspielige Unternehmungen denkt man in Kriegsjahren nicht mehr; daß aber sogar Hr. Benazet zu sparen anfängt, ist die beste Kritik der Saison. Man hofft freilich, daß der eben geschlossene Waffenstillstand die hiesigen Zustände bessern und die Frequenz bedeutend vermehren soll. — Rubinstein wird schon in diesen Tagen von London hier erwartet.

Hannover. Das Hoftheater hat die Einnahme der letzten Aufführung des „Oberon" dem Weber-Denkmal zugewiesen. Es war dies zugleich die vorletzte Vorstellung der Saison, in welcher zwei Tenoristen auf einmal, die HH. Bernard (Oberon) und Grimminger (Hüon), vom Hoftheater Abschied nahmen, um zu Gastspielen auf Engagement, ersterer nach Leipzig, letzterer nach Berlin zu gehen. Hr. Bernard gehörte der hannöverischen Opernbühne sieben Jahre lang mit Auszeichnung an, und wurde in seiner Abschiedsrolle vom Publicum mit sichtlicher Theilnahme begrüßt und gerufen, während Hr. Grimminger, der hier kein Glück machte und sich auch nur kurze Zeit halten konnte, mit auffallender Kälte, sogar ohne Hervorruf entlassen wurde. Man wird zu thun haben, bis man die durch den Abgang zweier Tenoristen entstandene Lücke im Personal und Repertoir wieder entsprechend ausgefüllt hat. — Die Pensionirung Marschner's steht bevor. Der zweite Capell-M. Fischer soll zum ersten, sowie Musik-Dir. Scholz aus Nürnberg zum zweiten Capellmeister ernannt werden. Ueber den Grund von Marschner's Pensionirung hat man noch nichts Bestimmtes erfahren. Sein Verhältniß mit dem Intendanten Grafen v. Platen war schon seit längerer Zeit ein gespanntes, sodaß Marschner auf die hannöverischen Opernverhältnisse keinen bestimmenden Einfluß mehr üben konnte.

Schwerin. Unsere erste Coloratursängerin Frl. Krüger hat von unserer Bühne Abschied genommen; ihre Stelle wird fortan Frl. Ulrich, die bisher im Soubrettenfach thätig war, vertreten. Da dieser Schritt nicht nur ein gewagter, sondern auch sehr schwieriger ist, so halten wir es für unsere Pflicht, Frl. Ulrich unsere vollkommene Anerkennung zu zollen, indem sie bereits Vortreffliches in ihrem neuen Fach geleistet hat. Ihre erste Coloraturpartie, die Königin in den „Hugenotten", sang Frl. Ulrich mit Eleganz, Sicherheit und künstlerischer Bravour. Wir glauben, daß Frl. Ulrich in nicht zu ferner Zeit zu den besten Sängerinnen in diesem Genre zu zählen sein wird.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frl. Marie Schmidt, die jüngere Schwester der Darmstädter Primadonna, Frl. Emilie Schmidt, debutirte vor kurzem auf der Grazer Bühne in drei Opern mit so großem Erfolg, daß an sie von mehreren deutschen Hofbühnen sofort schmeichelhafte Engagementsanträge ergingen. Allgemein bewunderte man die herrlichen Anlagen der anmuthigen Sängerin, insbesondere deren mustergiltige, in der That ihrer reichbegabten Schwester würdige Vorliebe für die Interpretation der von Richard Wagner geschaffenen tiefpoetischen Frauencharaktere.

Die Berliner Oper schloß ihre Saison mit einer Vorstellung, die aus Fragmenten von drei verschiedenen Opern der französischen Schule bestand. Man gab den ersten Act aus der „Weißen Dame", und Hauptscenen aus „Tell" und „Jüdin". Veranlassung hierzu war Hr. Grimminger, bisher in Hannover, welcher auf Engagement spielte, und an diesem Abend zum zweitenmale die Tenoristenrevue passirte. Wie wir hören, soll er auf ein Jahr in Berlin engagirt sein.

Capell-M. Stegmeyer will seine Stellung am Wiener Hofoperntheater, nach dortigen Berichten, bereis wieder aufgeben.

Nach den vielen zweifelhaften und verunglückten Experimenten, welche die Münchner Hofbühne seit fast zwei Jahren gemacht hat, um eine ihren Ansprüchen genügende Primadonna zu erlangen, scheint endlich Frl. Stöger von Hannover vollständig reussirt zu haben. Sie trat zuerst als Elisabeth im „Tannhäuser" auf, und hat, wie man berichtet, sowol nach den äußeren Mitteln, als nach ihren künstlerischen Leistungen einen großen Erfolg errungen. — Andrerseits hören wir, daß auch Frau Behrend-Brandt in München wieder engagirt werden soll; möglicherweise wird man beide Sängerinnen zugleich engagiren.

Frau Czillag vom Wiener Hofoperntheater ist für das Conventgarden-Theater in London auf drei Saisons, während ihrer Wiener Ferienmonate, unter glänzenden Bedingungen gewonnen.

Musik-Dir. Jos. Czapek aus Gothenbarg, welcher auf einer größeren Reise durch Deutschland begriffen ist, verweilte einige Tage in Leipzig.

Karl Formes, welcher in nächster Zeit in Deutschland erwartet wurde, soll durch ein höchst störendes Hinderniß in New York zurückgehalten werden. Der dortige oberste Gerichtshof soll nämlich auf seine Effecten Beschlag gelegt und dadurch seine Abreise verhindert haben, weil der Director Maretzek gegen Formes wegen Contractbruchs klagbar wurde, und nicht weniger als 25,000 Dollars Schadenersatz beansprucht habe.

Das Sängerpaar Herr und Mad. Gueymard, deren Contract an der großen Oper in Paris erst in 15 Monaten abläuft, ist bereits jetzt auf weitere vier Jahre engagirt worden, und zwar für die Kleinigkeit von 140,000 Frank für 11 Monate im Jahre.

Musikfeste, Aufführungen. Ende Mai feierte der akademische Männergesangverein „Arion" zu Leipzig sein zehnjähriges Stiftungsfest durch ein Concert im Schützenhause, unter der trefflichen Leitung seines Gründers und bisherigen Directors Richard Müller. Das Programm bestand aus verschiedenen Liedern der besten Meister in der Männergesangsliteratur: Haltet Frau Musika in Ehren von C. Reinecke, Warnung vor dem Rhein von Gade (neu), Ständchen (Schlafe Liebchen 2c.) von Mendelssohn, Trink- und Bundeslied von C. Zöllner, des Müllers Lust und Leid, 6 Gesänge von C. Zöllner (mit verbindenden Worten), Morgenlied von J. Rietz (neu, auf dem Züricher Gesangfest preisgekrönte Composition, gedruckt in Langer's Repertorium, Heft III), Aus der Ferne von Rich. Müller, Freiheitslied von R. Schumann, Die schweren Zeiten von Jul. Dürrner und Die alten und die jungen Zecher von V. Lachner. Sämmtliche Lieder wurden vortrefflich ausgeführt, und bewiesen die achtungswerthe Stellung, welche der „Arion" unter den besten Leipziger Männergesangvereinen einnimmt, wobei ihm namentlich der Umstand zustatten kommt, daß seine Mitglieder fast durchgängig früher wohlgeübte Thomaner sind.

Dr. Hermann Zopff, Director der Berliner Opernakademie, führte am 26. Juni mit den Mitgliedern dieses Vereines seine neueste Composition „Die Hochzeitsfeier Alexander's" (nach Maercker's Alexandrea) auf. Das Werk ist für Soli und Chöre mit großem Orchester componirt, die einzelnen Sätze sind durch Declamation verbunden. Dr. Zopff hatte aus Maercker's „Alexandrea" schon früher die „Todtenfeier Alexander's" componirt. Der Styl soll declamatorisch frei und rhythmisch sehr lebendig gehalten sein; im Pathetischen und Feierlichen soll der Componist besonderes Talent entwickelt haben.

Neue und neueinstudirte Opern. Im Kroll'schen Theater zu Berlin wurde Isouard's „Joconde" zum erstenmale aufgeführt, und fand Beifall.

Die deutsche Opernsaison in Wien soll erst am 17. Juli beginnen, und mit „Fidelio" eröffnet werden.

In der letztverflossenen Opernsaison in Amsterdam hat unter den deutschen Opern, neben Weber's „Freischütz", Wagner's „Tannhäuser" die meisten Aufführungen erlebt. „Tannhäuser" gehört jetzt zu den Lieblingsopern der Holländer; deshalb ist zu verwundern, daß man, soviel uns bekannt, den Holländern noch nicht ihren berühmten Landsmann, den „Fliegenden Holländer" von Wagner vorgeführt hat, welchem dort begreiflicherweise, außer den musikalischen Sympathien, auch noch die nationalen entgegen kommen würden.

In Petersburg kam als erstes Debut eines musikalischen Dilettanten, Baron Wietinghoff, eine von diesem componirte Oper „Mazeppa" zur Aufführung, die unter den obwaltenden Verhältnissen gefallen zu haben scheint.

Der als Componist in den Pariser höheren Kreisen beliebte Fürst Poniatowsky hat eine neue Oper in Arbeit, welche die große Oper in Paris schon im voraus zur Aufführung angenommen haben soll.

Wir berichteten vor einiger Zeit von einer neuen Oper, welche Flotow componirt haben sollte. Jetzt erfahren wir, daß diese Novität nichts als eine Umarbeitung der früheren Oper „Albin" (Text von Mosenthal) sei, welche Flotow, nach ihrem Nichterfolg in Wien und anderwärts, von Fr. Tietz in einen „Müller von Meran" umwandeln ließ. Also ein Seitenstück zu Meyerbeer's Experiment mit dem „Feldlager-Nordstern". Die Berliner Opernbühne soll den „Albin-Müller" zur Aufführung angenommen haben.

Vermischtes.

Die renommirte Pianofortefabrik von F. Scheel in Cassel ist in der Nacht vom 7. zum 8. Juli ein Raub der Flammen geworden.

Dem Opernhause in Brüssel ist die bisherige jährliche Subvention von 30,000 Frank für das nächste Theaterjahr entzogen worden. Die Gründe kennt man nicht.

Intelligenz-Blatt.

Musikalien-Nova
von
B. Schott's Söhnen in Mainz.

Ascher, J., Fant. de concerts. Quint. Durvard. Op. 79. 20 Sgr.
———, Souvenirs de Riga, Mazurka. 15 Ngr.
Beyer, F., Repertoire. Op. 36. Nr. 87. Domino noir. 12½ Sgr.
———, do. Nr. 88. Das unterbr. Opferfest. 12½ Sgr.
———, Bouquets. Op. 42. Nr. 60. Templer und Jüdin. 17½ Ngr.
Gerville, L. P., Un Soupir vers la patrie. Op. 57. 12½ Sgr.
Herz, H., Rêverie-Nocturne. Op. 184. 17½ Sgr.
Hess, J. Ch., L'Insomnie, Rêverie. Op. 34. 15 Sgr.
———, Le Pardon, Rêverie. Op. 46. 12½ Sgr.
Leybach, J., 3me Rêverie. Op. 22. 17½ Sgr.
———, Rondo-Impromptu-Polka. Op. 23. 17½ Sgr.
———, Caprice brill. s. un Mél. v. M. Op. 24. 15 Sgr.
Schulhof, J., Capriccio. Op. 47. 20 Sgr.
Weber, J., Fleurs de salon, Transcr. p. Vllo. av. Po.
Nr. 1. Thalberg, Graciosa. 12½ Sgr.
Nr. 2. Schulhoff, Chant du berger. 12½ Sgr.
Nr. 3. Goria, Elégie. 12½ Sgr.
Remusat, Feuilleton du Fl., Nr. 7. Airs de Haydn. 17½ Sgr.
Wallerstein, A., L'Ecossaise, Schottisch, Op. 108, et les Alices, Galop. Op. 130, p. Orch. 1 Thlr. 10 Sgr.
Teichmann, A., Como t'adora (Wie ich dich liebe) pour Contre-Alto (L'Aurora Nr. 218). 10 Sgr.
———, La Sorrentina (Die Schöne von Sorento) pour Contre-Alto (L'Aurora Nr. 219). 20 Sgr.
Lyre française, Nr. 739. 738. á 10 Ngr.

Neue Musikalien
im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Winterthur.

Bargiel, W., Op. 17. Suite (Allemande, Sicilienne, Burleske, Menuett, Marsch) für Pfte. und Violine. 1½ Thlr.
Kalliwoda, W., Op. 9. 5 geistliche Lieder für gemischten Chor. Part. u. St. 1⅓ Thlr. Stimmen à 6¼ Ngr.
Kirchner, Th., Op. 9. Präludien f. Clavier. Heft 1. 2 à 1⅙ Thlr.
Köhler, L., Op. 63. Clavier-Etuden für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zur gleichen Uebung beider Hände. Heft 1. 20 Ngr. Heft 2. 1⅙ Thlr.
Krause, A., Op. 9. 12 Etuden in gebrochenen Accorden für das Pfte. Angenommen am Conservatorium zu Leipzig. Heft 1. 22½ Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Mangold, C. A., Op. 60. 6 Gesänge für vierstimm Männerchor. Part. und St. 1¾ Thlr. Stimmen à 8¾ Ngr.
Panofka, H., Gesangs-A B C. Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimmen zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten. 25 Ngr. netto.
Reinecke, C., Op. 59. 5 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. 1 Thlr.
Scholz, B., Op. 12. 4 Chöre für Männerstimmen. Part. und St. 1⅙ Thlr. Stimmen à 6¼ Ngr.
Steuer, R., Op. 1. 3 Mazurkas für Pfte. 20 Ngr.
———, Op. 3. 6 Lieder aus der Volksliedersammlung von G. Scherer für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 17½ Ngr.
Trutschel, A. jur., Op. 19. 3 fröhliche Lieder aus Aug. Becker's „Jung Friedel, der Spielmann" für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 12½ Ngr.
Wüllner, F., Op. 8. 6 Gesänge aus den Liedern des Mirza Schaffy von Fr. Bodenstedt für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. 27½ Ngr.

Franz Liszt's Werke,

welche im Verlage von **J. Schuberth & Comp.** in *Leipzig, Hamburg* und *New York* erschienen sind:

Fantaisie sur des motivs de l'Opéra: Sonnambula für Piano in Es. 2. Edition. 1⅓ Thlr.
Fantaisie sur la Tyrolienne de „la Fiancée" f. Piano in A. 25 Sgr.
Rondeau fantastique sur: El Contrabandista in G. 1 Thlr.
Valse-Impromptu 20 Sgr.; dasselbe Werk in erleichterter Ausgabe 10 Sgr.
God save de Queen. Paraphrase de Concert. 20 Sgr.
Feuille d'Album, morceau élégant. 10 Sgr.
Transcription des Volksliedes; Einsam bin ich nicht allein, von Weber. 10 Sgr.
Tscherkessenmarsch für Piano. 10 Sgr.
Transcription von Beethoven's 6 geistl. Liedern von Gellert. Ausgabe in 1 Band. 1⅔ Thlr.; dieselben einzeln:
Cah. 1. Gottes Macht und Vorsehung — Bitten. 10 Sgr.
Cah. 2. Busslied. 15 Sgr.
Cah. 3. Vom Tode — Liebe des Nächsten. 12½ Sgr.
Cah. 4. Die Ehre Gottes aus der Natur. 12½ Sgr.
Transcription von Franz Schubert's 4 geistl. Liedern. Edit. in 1 Bande. 1⅔ Thlr.; dieselben einzeln:
Cah. 1. Litaney. 10 Sgr. Cah. 2. Himmelsfunken. 10 Sgr.
Cah. 3. Die Gestirne. 20 Sgr. Cah. 4. Hymne. 7½ Sgr.
Transcription von Beethoven's Septett. Op. 20 in Es, complett 1⅔ Thlr.; aus demselben einzeln:
Cah. 1. Adagio cantabile. 16 Sgr. Cah. 2. Menuetto und Scherzo. 10 Sgr. Cah. 3. Andante varié. 10 Sgr.
Grande Valse di bravura. Op. 6 in B für Piano à 4ms. 1 Thlr.
Fest-Album zur Säcularfeier von Goethe's Geburtstag. Für Solo, Chor und Orchester. Nr. 1. Introduction und Festmarsch. Licht, mehr Licht. Chorgesang. Nr. 3. Weimars Todten f. Bar. od. Bass. Nr. 4. Ueber allen Gipfeln ist Ruh (Solo-Quartett). Nr. 5. Chor der Engel aus Goethe's Faust, 2. Theil für Sopran- u. Alt-Stimmen. Vollständ. Clavierauszug. 1⅔ Thlr.; hieraus einzeln:
Goethe-Fest-Marsch für grosses Orch. Partitur. 1⅔ Thlr.
Goethe-Fest-Marsch für Piano solo. 10 Sgr.; derselbe für Piano zu 4 Händen. 1 Thlr. Beide Ausgaben sind vom Componisten für Pianoforte bearbeitet.
Licht, mehr Licht und **Ueber allen Gipfeln ist Ruh.** Zwei Männerchöre. Part. und St. 22½ Sgr.
Field, 6 Nocturnes, revidirt von Liszt und mit einem Vorwort von demselben in 1 Band. Geh. 1⅓ Thlr.
Die kritische Abhandlung über Field's Nocturne, einzelner Abdruck. geh. 7½ Sgr.

(Obige Werke sind durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.)

Alle hier besprochenen und angezeigten Musikalien und Bücher sind in der Musikalienhandlung von **C. F. Kahnt** *in Leipzig zu haben.*

et.

Leipzig, den 22. Juli 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 4.
Einundfunfzigster Band.

S. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre

von

C. F. Weitzmann.

(Schluß.)

Die Kunst des Contrapunctes wurde von den bedeutendsten Tonmeistern aller Zeiten praktisch gelehrt. So bildete der, eine neue Epoche der Musik herbeiführende Josquin des Près († 1515, wahrscheinlich zu Brüssel), welcher sich in den kunstvollsten contrapunctischen Formen frei und natürlich zu bewegen wußte, eine Reihe der ausgezeichnetsten Schüler, doch ertheilte er nur denjenigen, welche von der Natur ausdrücklich zur Musik bestimmt schienen, seine Lehren.

Systematisch geordnet und mit gründlicher Klarheit vorgetragen aber wurde die Lehre vom Contrapuncte erst von Johann Joseph Fux in dem 1725 herausgegebenen Gradus ad Parnassum. In der Vorrede sagt dieser Autor u. a., man würde sich wundern, daß er zu einer Zeit über Musik schriebe, wo diese fast in Willkür ausgeartet sei, und wo die Tonsetzer sich an keine Gesetze und Regeln mehr binden wollten; da aber noch kein praktisch brauchbares Werk existire, durch welches ein Schüler Stufe für Stufe zu dem Gipfel der Kunst emporsteigen könne, so hätte er sich weder durch die Verächter der Schule, noch durch die verderbte Zeit abschrecken lassen, sein Werk, welches eine 30jährige Erfahrung bewährt gefunden habe, zu schreiben, denn die Arznei sei ja nicht für die Gesunden, sondern eben für die Kranken bestimmt. In jener „verderbten Zeit" aber wirkten in Italien unter vielen anderen die Tonsetzer Marcello, Caldara, die beiden Scarlatti, Perti, Buononcini, Gasparini, Lotti, Durante und Leonardo Leo; ebenso in Frankreich der Italiener Lulli und der oben besprochene Rameau, in Deutschland aber leuchteten glänzend hervor Keyser, Hasse, Händel und Seb. Bach. Jenen Ausspruch des so verdienstvollen alten Meisters kann man sich dennoch erklären, wenn man erwägt, daß in dem praktischen, in Gesprächsform gekleideten Theile seines Werkes der große Aloysius Praenestinus als Lehrer, und Joseph Fux selbst, der, wie er sagt, diesem eben seine ganze Einsicht in die Kunst verdankte, als dessen Schüler auftritt; daß demnach Fux noch ein strenger Anhänger der alten Kirchentöne war, und hier nur den Fortschritt gemacht hatte, die authentischen mit den plagalischen Tönen zu verbinden, und demnach nur sechs Haupttöne anzunehmen, nämlich: D, E, F, G, A und C, deren Tonleitern sich in der Stellung ihrer Halbtöne von einander unterschieden, und die mit eben denselben Tonverhältnissen auf höhere oder tiefere Tonstufen, unter Hinzufügung der sodann nothwendig werdenden Versetzungszeichen, transponirt werden konnten.

Der Unterricht beginnt mit den verschiedenen Arten des zweistimmigen Contrapunctes, und die Beispiele werden in allen Kirchentönen gemacht. Der Lehrer verbessert stets die vom Schüler gemachten Fehler und giebt dabei jedesmal noch die dahin gehörenden besonderen Regeln. Es folgt nun der drei- und der vierstimmige Contrapunct, und der Lehrer bemerkt sodann, daß man sich mindestens ein bis zwei Jahre mit diesen Uebungen beschäftigen müsse, bevor man zu freieren Compositionen fortschreite. Die Uebungen in der Nachahmung und im Canon füllen die folgenden Lehrstunden aus, und endlich wird die Fuge und der doppelte Contrapunct, bei letzterem der mit der Versetzung in die Octave, in die Decime und Duodecime noch besonders ausführlich gelehrt und praktisch bearbeitet. Den Rest des Werkes bilden einige Abhandlungen über den Geschmack und die verschiedenen Style in der Composition. Fux bemerkt hier, daß einige Tonsetzer seiner Zeit sich schmeichelten, etwas Neues zu schaffen, wenn sie von dem gewöhnlichen Gebrauche der Consonanzen und Dissonanzen abwichen; aber etwas Neues in den Lauf der Natur zu bringen, komme allein Gott zu. Man solle also regelrecht, natürlich und nicht nicht zu schwer schreiben, ohne jedoch dem Ohre etwas Gemeines vorzulegen, wobei freilich zu beachten, daß das Leichte gerade am schwersten sei. Am Schlusse erwähnt er noch, daß er das Streben, etwas Neues zu erfinden, durchaus nicht mißbillige, sondern vielmehr gut heiße, denn wenn Jemand heute sich so wie vor 50 oder 60 Jahren kleiden wollte, so würde er sich unfehlbar lächerlich machen; man habe sich also auch in der Musik nach dem Geschmacke der Zeit zu richten; aber, fährt er fort, man setze dabei nur die Rockärmel nicht an die Knie oder den Grund eines Gebäudes auf den Gipfel, sondern erfinde zwar etwas Neues, ohne jedoch die Regeln der Musik zu verletzen.

Der Gradus ad parnassum unseres Fux wurde ins Deutsche, Italienische, Französische und Englische übersetzt, und bildet seitdem die Grundlage aller später erschienenen Contrapunctslehren, unter denen hier noch besonders die folgenden

hervorzuheben sind: Arte prattica del Contrappunto von G. Paolucci (Venedig, 1765) und Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di Contrappunto von G. Martini (Bologna, 1773). Beide stellen sich die Aufgabe, vorzügliche Werke berühmter Meister zu analysiren und zu erläutern. Ihnen schließen sich an: die Abhandlung von der Fuge von F. W. Marpurg (Berlin 1753) und das Lehrbuch der Tonsetzkunst von A. André (Offenbach, 1832—43). Das letztere namentlich sucht seinen Gegenstand möglichst zu erschöpfen und den Grund der bestehenden harmonischen und contrapunctischen Regeln und Vorschriften aufzufinden, ohne jedoch den heutigen Ansprüchen an ein solches Werk genügen zu können.

Was aber den bedeutendsten der bisher besprochenen Theoretiker, dem Italiener Zarlino und dem Franzosen Rameau bei allem Ernste ihres Strebens nicht vergönnt gewesen: die wahre Natur des Wohlklanges und der organischen Entfaltung der Harmonien zu erforschen, und damit den Gesetzen der Tonkunst erst eine wissenschaftliche Begründung zu verschaffen, das konnte nur einem Deutschen gelingen, der den begabtesten Musiker und scharfsinnigsten Denker zugleich in sich vereinigte. Das Werk von unserm allverehrten Tonmeister Moritz Hauptmann: „Die Natur der Harmonik und Metrik" (Leipzig, 1853) enthält des gediegenen Goldes genug, um ganze Tempel damit zu schmücken, und umfaßt alle die Offenbarungen, welche die Priester der Tonkunst künftiger Zeiten zu interpretiren bemüht sein werden. Der Autor wollte mit diesem Werke weder eine technisch bildende Unterweisung, noch eine Aesthetik der Tonkunst, nicht eine musikalische und metrische Kunstlehre, sondern eine Naturlehre der musikalischen und metrischen Kunst, in rein abstract theoretisch gehaltener Darstellung geben.

Drei direct verständliche, unveränderliche Intervalle bilden den Dreiklang: Die Octav als Begriff einer bestimmten Einheit und Gleichheit mit sich selbst, die Quint als Intervall der Zweiheit und als Begriff der Trennung oder des inneren Gegensatzes, und die Terz, als Begriff der Zweiheit als Einheit, als Intervall der Verbindung der Octav und Quint. Ist ein Grundton durch seine Quint und Terz bestimmt, so ist die Octav nicht mehr von wesentlicher Bedeutung, und mit dem Zusammenklange von Grundton, Quint und Terz werden die Bedingungen des Consonanz-Begriffes vollständig erfüllt. Jeder Ton eines musikalischen Satzes ist Octav, Quint oder Terz; jeder Accord in Verbindung mit anderen, jedes rhythmisch-metrische Moment hat seine verständige Bedeutung im Begriffe jener drei Tonverhältnisse, deren Inhalt als Accord zu sinnlich verständigem Ausdruck gelangt. Die Tonart ist ein solcher Dreiklang höherer Ordnung, die Einheit eines Dreiklanges von Dreiklängen. Mit der Tonart aber schreitet der Stillstand des Accordes zur Bewegung, die Gleichzeitigkeit zur Aufeinanderfolge fort; die Tonart kann sich demnach harmonisch nur in der Accordfolge darlegen. Wie nun der in sich bestimmte Accord erst durch Nebenaccorde zur Bestimmung als Hauptaccord in der Tonart gelangen kann, so wird auch eine Tonart erst unter Nebentonarten zur Haupttonart, und es entfaltet sich damit ein Dreiklang von Tonarten, dessen Verwandtschaftsmoment der Haupt-Dreiklang der mittleren Tonart bildet:



Neben den Systemen der Dur- und der Molltonart wird hier noch das einer Durtonart mit weichem Unterdominant-Dreiklange aufgestellt, und dadurch das Erscheinen und die Bedeutung der kleinen Sexte in dieser Moll-Durtonart erklärt und naturgemäß begründet. Wir lernen ferner die Gesetze einer jeden natürlichen Accordfolge kennen, und erhalten Bestimmtheit über das Wesen der Vorhalts-Dissonanz, bei welcher die melodische Nacheinanderfolge als Zusammenklang gesetzt erscheint und deshalb eine Vorbereitung und eine Auflösung erfordert. Der Septimenaccord wird erklärt als Zusammenklang zweier durch ein gemeinschaftliches Intervall verbundener Dreiklänge. Er bildet sich durch den Uebergang aus dem einen in den anderen, indem der erste mit dem zweiten noch fortbesteht, und die seiner besonderen Natur oder seinem weicheren oder härteren Auftreten nothwendig werdende metrische Stellung wird erforscht; die naturgemäßen Uebergänge der Septimenaccorde in consonirende oder dissonirende Accorde werden ergründet, und endlich erhalten auch die sogenannten Nonen-Undecimen- und Terzdecimen-Accorde hier zum erstenmale ihre richtige Anerkennung als Orgelpunctsharmonien.

Ein helles Licht wird ferner über natürliche Tonverwandtschaft und Modulation verbreitet; der verminderte Septimenaccord und der übermäßige Dreiklang, sowie die Septimenharmonien, an denen der letztere theilnimmt, werden als der Tonart angehörend erkannt, und endlich finden auch die Accorde mit chromatisch vertieften oder erhöhten Intervallen hier ihre Erklärung und Berechtigung. Die Enharmonik aber, und mit dieser auch die Mehrdeutigkeit gewisser Accorde, verwirft unser Theoretiker gänzlich, als logisch unwahr, seinem auf die akustisch wahre Natur der Harmonien gegründeten Systeme gemäß, dessen consonirende Accorde keine temperirte, sondern nur reine Octaven, Quinten und Terzen, also keine Lüge, sondern nur Wahrheit hören lassen.

Ueberschauen wir jetzt den bisher zurückgelegten Weg der Entwicklung unserer Harmonie, so können wir hier, wie in der ganzen Kunstgeschichte überhaupt, eine symbolische, eine classische und eine romantische Auffassung und Gestaltung des Stoffes und des ihn durchdringenden Geistes gewahren.

Die ursprüngliche, die symbolische Musik hat einen bestimmten, verständlichen Inhalt, also auch die künstlerische Form für einen solchen noch nicht gefunden. Ein zum Gemüthe dringender Empfindungslaut wird zum Ton, eine ausdrucksvolle Reihe von Tönen zur Melodie erhoben, und diese erhält endlich in bestimmten diatonischen Tonleitern, deren Glieder in verwandtschaftlichem Verhältnisse zu einander stehen, eine einheitliche Grundlage und Abgrenzung. Nächstverwandte Tonverhältnisse, Octaven und Quinten werden zur Verstärkung und Verdopplung einer Melodie benutzt, und endlich versuchen es zwei und mehrere unter einander verschiedene, jedoch rhythmisch noch nicht geordnete Melodien, gleichzeitig wohlklingend aufzutreten, indem sie in Hauptmomenten in jenen nahverwandten, consonirenden Intervallen zusammentreffen. Den ruhenden Consonanzen werden ferner strebende Durchgangs- und Vorhalts-Dissonanzen beigegeben, aber bei der Selbständigkeit, die eine jede jener gleichzeitig erscheinenden Melodien bewahren will, ist eine organische Folge von Harmonien und Modulationen noch nicht zu erkennen. So ertönt die Melodie eines weltlichen Volksliedes zu den, um dieselbe contrapunctirten Melodien einer kirchlichen Messe. Einer solchen Composition von Melodien sucht man einen künstlerischen Gehalt zu verschaffen, indem man den verschiedenen Stimmen die schwierigsten Aufgaben stellt und sie bald imitirend, bald in der Gegen- und rückgän-

gigen Bewegung, in der Vergrößerung oder Verkleinerung der Töne ihrer Melodien auftreten läßt. — Die classische Periode der Tonkunst sucht nun die Musik von jenen Verstandesübungen zu befreien und wiederum zur Sprache des Gemüthes, zum Ausdrucke der Seelenstimmung zu erheben. Die Kirchenmusik scheidet das mit ihr verbunden gewesene weltliche Element von sich aus, und neben dieser erhebenderen kirchlichen ersteht gleichzeitig eine selbständige weltliche Musik, welche in dem lyrischen Madrigale und mehr noch in dem musikalischen Drama einen ihr wol angemessenen reichen Stoff zur Bearbeitung gewinnt. Aber die ernsten Kirchentöne und Dreiklangsharmonien genügen nicht mehr zum Ausdrucke erregter Stimmungen und Leidenschaften. Die Chromatiker mit ihren bis dahin ungehörten Dissonanzen treten auf und führen eine neue Epoche der Tonkunst herbei. Die melodischen Kirchentonleitern weichen der harmonischen Tonart, diesem Dreiklange von Dreiklängen, und eine Haupttonart findet ihren Gegensatz in der Tonart der Dominante. Statt der zusammengesetzten selbständigen Melodien treten nunmehr selbständige consonirende und dissonirende Accorde in logischer Folge auf, und unterstützen eine rhythmisch geordnete, ausdrucksvolle und verständliche Melodie. Die Instrumentalmusik erscheint, aber zunächst nur begleitend, nur als ein Mittel, die Wirkung der Vocalmusik zu erhöhen, und die nunmehr mit der Chromatik bereicherte classische Tonkunst hat somit für einen bestimmten, und ihrem rein idealen Wesen entsprechenden Inhalt, nun auch die geeigneten Mittel gefunden, demselben eine organisch gegliederte und ästhetisch ausgebildete Form zu verleihen.

In der letzten Periode trennt sich die Instrumentalmusik von der Vocalmusik und gelangt zur Herrschaft. Sie erscheint jetzt nicht mehr als eine der Poesie nur dienend beigegebene, sondern als eine freie und selbständige, als die romantische Kunstform der Musik. Dieser genügt eine bestimmte, als mustergiltig aufgestellte classische Form, wie etwa die für Instrumentalstücke größeren Umfanges festgesetzte Sonatenform, nicht mehr zum Ausdrucke ihrer Idee, und mit der Herrschaft der Instrumentalmusik findet auch das gleichmäßig temperirte Tonsystem, die dadurch bedingte Enharmonik und der erweiterte Verwandtschaftskreis der Tonarten, Anhänger und Vertheidiger. Die romantische Musik giebt in der Sonate, dem Streich-Quartett und der Symphonie, welche Formen nun vorzüglich cultivirt werden, im Anschlusse an Beethoven's letzte Arbeiten solcher Art einem Hauptsatze nicht nur den einen bestimmten Nebensatz, der Tonica nicht nur den einen modulatorischen Gegensatz der Dominante, sondern sie wählt die Modulationen für eine oder für mehrere eingewebte Episoden also, wie es dem Inhalte derselben am entsprechendsten erscheint; ebenso verzögert sie das Erscheinen eines Dreiklanges durch gebundene und frei auftretende, stufenweise auf- oder abwärts schreitende, diatonische oder chromatische Vorhalte vor einer oder mehreren Stimmen desselben; sie bemächtigt sich der Enharmonik und benutzt namentlich die mehrdeutige Natur des verminderten Septimenaccordes und des übermäßigen Dreiklanges, um auch die entferntesten Tonarten in Verbindung setzen und wirken lassen zu können; sie liebt und benutzt Contraste, Ellipsen, Gedankensprünge und Ueberraschungen; läßt nicht nur Menschen-, sondern auch Geisterchöre, nicht nur die Reigen wirklicher, sondern auch phantastischer Wesen erschallen, und wählt sich neben natürlichen Erscheinungen auch Märchengebilde, Elfenspiel und Teufelsspuk zu ihren Vorwürfen. Von den ausübenden Künstlern aber fordert sie, dem Hörer ihre Täuschungen, also auch die durch die Enharmonik hervorgebrachten, als Wahrheit darzustellen, und trotz der zugrunde liegenden Temperatur dennoch jederzeit nur reine Accorde hören zu lassen; eine Bedingung, die nur das Clavier nicht zu erfüllen vermag, weil es gleichsam die verknöcherte Enharmonik selbst ist.

Da nun, einem allgemeinen Schönheitsgesetze zufolge, bei erkennbarer Einheit des Ganzen, bei innerem harmonischen und organischen Zusammenhange und Ebenmaße der einzelnen Theile, die künstlerische Idee in jeder selbstgeschaffenen Form erscheinen, und alle, nur die Grenzen des Schönen nicht überschreitenden Mittel anwenden darf, um derselben den bestimmtesten Ausdruck zu verleihen, — solche neugeschaffenen Formen und gewagt erscheinenden Mittel aber heut zuweilen noch als Abnormitäten und als Sünden gegen die Grammatik der Tonkunst angesehen werden, so zeigen die „Zukunftsmusiker" der Gegenwart das dringende Verlangen, die Freiheiten, welche kühne Geister wie Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt u. A. ihnen erkämpft haben, nun auch als rechtlich begründet anerkannt, geordnet und sichergestellt zu sehen, und auf die genügendste Abfassung eines solchen Freibriefes hat unser verehrter Freund, Hr. Dr. Brendel, nun eben einen Preis ausgesetzt.

Das Londoner Händelfest.

Je mehr sich andere Blätter beeilt haben, über das vom 20. bis 24. Juni im Krystallpalast zu Sydenham abgehaltene Händelfest so schnell und vollständig als möglich zu berichten, desto weniger waren wir pressirt, ihnen den Rang abzulaufen — da wir von vornherein der Ansicht waren, daß diese Aufführungen weit mehr als ein der Speculation im größten Maßstabe dienendes Curiosum, denn als ein künstlerisch bedeutendes Ereigniß zu betrachten seien, folglich der Ausbeute der Feuilletons und Tagesblätter getrost zuerst überlassen werden könnten. Dennoch dürfen wir dabei die Pflicht gegen unsere Leser nicht ganz aus den Augen verlieren, haben ihnen mithin über das Fest insoweit zu referiren, als das rein Thatsächliche derartiger Monstre-Concerte für sie von Interesse sein kann. Wir stützen uns auf die Originalberichte englischer Zeitungen, namentlich der Londoner „Musical World", deren numerische Angaben hier als zuverlässig gelten können, während uns ihre kritischen Urtheile im vorliegenden Falle ebenso wenig, als in allen anderen, maßgebend sein können, da die musikalische Einseitigkeit von Davison und Consorten weltbekannt ist.

Die Engländer haben von jeher Massenaufführungen geliebt, und da ihr erklärter Liebling, Händel, diese mehr als jeder andere Componist verträgt, hat man in England auch von jeher dessen Oratorien mit besonderer Vorliebe, und in so großem Maßstabe, als nur immer möglich war, in Scene zu setzen gesucht. Schon im vorigen Jahrhundert wurde zu Händel's 100jähriger Geburtsfeier (1784) in der Westminster-Abtei ein Händelfest gefeiert, das für die damalige Zeit an Pracht und Ausdehnung alles übertraf, was man bis dahin zu sehen und zu hören gewohnt war. Ein Seitenstück hierzu bildete das 1834 in derselben Abtei gehaltene Musikfest, dessen Programm allerdings nicht ausschließlich, aber doch zum großen Theil aus Händel's Werken zusammengesetzt erschien, und für den Cultus dieses Meisters noch dadurch von besonderem Interesse wurde, daß dieses Fest, durch Bowley's Bemühungen, Veranlassung zur Gründung der „Sacred Harmonic Society" gab, von welcher auch das neueste Händelfest im Krystallpalast

unternommen und ausgeführt wurde. Die diesjährige Feier war jedoch keineswegs die erste in diesem immensen Raum, dessen Areal, im Vergleich mit dem der anderen berühmtesten englischen Concerträume, wir früher (in Nr. 19 des vor. Bds., Kleine Zeitung, Correspondenz London) angaben. Das Orchester des Krystallpalastes hat hiernach eine Oberfläche von 16,016 Quadrat-Fuß, also $4^1/_2$mal soviel Areal, als die ganze Exeter Hall (inclusive des Zuhörerraumes), welche als das gewöhnliche Concertlocal der „Sacred Harmonic Society" bekannt ist, und bis jetzt als größter disponibler Concertraum gegolten hatte.

Bereits im Jahre 1857 wurde im Mitteltransept des Krystallpalastes eine Vorfeier des großen für 1859 projectirten Händelfestes zur Probe abgehalten. Auch damals stand die „Sacred Harmonic Society" an der Spitze; die Solisten waren die Damen Novello, Rudersdorff und Dolby, und die HH. Sims-Reeves, Montem-Smith, Weiß und Formes; der Chor bestand aus 2000 Stimmen, das Orchester aus 386 Instrumentalisten. Unter der Direction von Costa wurde am 15., 17. und 19. Juni 1857 „Messias", „Judas Maccabäus" und „Israel in Egypten" aufgeführt. Die Akustik erwies sich in Betracht der Umstände als genügend, weshalb man beschloß, auch das diesjährige Fest in demselben riesenhaften Raum, jedoch mit Benutzung der beim ersten Versuch gemachten Erfahrungen zu feiern, die quantitativen Mittel aber so viel, als nur immer möglich war, noch zu steigern. Zugleich ermuthigte der pecuniäre Erfolg der Vorfeier von 1857 zu weiteren Unternehmungen im größten Maßstabe. Man hatte damals 23,372 Pfund Sterling eingenommen, wovon 9000 Pf. St. als Reinertrag verblieben. Dieser wurde so vertheilt, daß die Actionäre des Krystallpalastes 6000 Pf. erhielten, während die „Sacred Harmonic Society" nur 1000 Pf. für sich beanspruchte, und 2000 Pf. als Reservefond für die diesjährige Feier zurückgelegt wurden.

Auch beim letzten Fest stand wieder Costa, als Director jenes Oratorienvereins, an der Spitze des Unternehmens. Die musikalische Armee, die er zusammenbrachte, übertraf allerdings numerisch alles bis jetzt Dagewesene — wieviel aber darunter Landsturm und Invaliden gewesen sein mögen, ist nirgends aufgezählt! Das Orchester bestand angeblich aus 92 ersten, 90 zweiten Violinen, 60 Violen, 60 Violoncells, 61 Bässen, 10 Flöten, 10 Oboen, 10 Clarinetten, 10 Fagotten, 6 Trompeten, 12 Hörnern, 9 Posaunen, 3 Ophikleiden, 2 Bombardons, 8 Serpents, 2 Paar gewöhnlichen Pauken und ein Paar Contra-Pauken im Umfang von 13 Fuß, einer großen Trommel von nie dagewesener Größe (über Manneshöhe Durchmesser, aber so schmal gebaut, wie ein Tambourin) und 6 Militärtrommeln — in Summa 453 Mann. Hierzu kam noch eine Riesenorgel mit 40 Balgtretern. (Warum zog man nicht lieber eine Dampforgel von 40 Pferdekraft vor?) Der Sängerchor zählte angeblich 725 Sopran-, 719 Alt-, 659 Tenor- und 662 Baßstimmen, zusammen 2765 Sänger ohne die 6 Solisten. Im Ganzen waren also 3227 geigende, blasende, spielende, schlagende, singende und schreiende Engländer beieinander, wenn man für die Orgel noch einen Spieler und 2 registrirende Assistenten dazu rechnet. Die englische Presse ist allerdings naiv genug, auch die 40 Balgtreter, 200 Billeteure und 100 Textverkäufer zu den „Mitwirkenden" zu zählen, bringt also auf diese Weise ohne Schwierigkeit „über 3500 active Mitglieder" zusammen, und zeigt sogar nicht übel Lust, auch die „zahllosen" Polizeidiener in ihre musikalische Volkszählung aufzunehmen, um die 4000 womöglich voll zu machen.

Am 18. Juni fand mit dieser Armee die Generalprobe des Festes gegen Entrée vor circa 20,000 Personen statt. Schon vorher hatte man aber wohlweislich die Klangwirkung im Transept untersucht, indem man das unvermeidliche „God save the Queen" und zwei Chöre aus „Messias" (darunter natürlich das „Hallelujah", ohne welches keine englische Musikaufführung denkbar ist) probirte, und den Effect so befriedigend fand, daß man von weiteren, anfänglich beabsichtigten akustischen Verstärkungen, namentlich zur Unterstützung der Solostimmen, absehen zu können glaubte.

Am 20. Juni war der erste Festtag, an welchem „Messias" zur Aufführung kam. Die Soli wurden von Mad. Clara Novello, Miß Dolby und den HH. Sims-Reeves, Weiß und Belletti gesungen. Anwesend waren 17,109 Zuhörer. — Der zweite Festtag am 22. Juni brachte ein zusammengesetzteres Programm. Den ersten Theil bildete das sogenannte Dettinger Tedeum, welches zur Feier des Siegs der Engländer, Hannoveraner und Hessen über die Franzosen bei Dettingen componirt wurde. Im zweiten Theil kamen Stücke aus „Belsazar", „Saul", „Samson" und „Judas Maccabäus" zur Aufführung. Die Solisten waren die früheren, nur kam noch Frau Rudersdorff dazu. Das Publicum bestand aus 18,000 Personen. — Am dritten Festtag, 24. Juni, wurde „Israel in Egypten" aufgeführt. Der Zudrang des Publicums überstieg den des ersten Tages um beinahe 10,000 Personen, es wurden 27,000 Billets verkauft; daß das Erscheinen der Königin angekündigt war (die aber nicht erschien, wohl aber Prinz Albert nebst Familie) trug nicht wenig zu der erhöhten Theilnahme des Publicums bei. Zu Anfang und Ende des „Israel" wurde wieder die National-Hymne gesungen.

Die Einnahme aller drei Festconcerte wird zu 33,000 Pf. St. angegeben; die Ausgaben beliefen sich auf 18,000; es verblieb mithin ein Reingewinn von etwa 15,000 Pf., wovon 10,000 den Actionären des Krystallpalastes, und 5000 der „Sacred Harmonic Society" zugute kamen. Die neugegründete Händelstiftung ging demnach also leer aus! — Die Händelfeier von 1784 soll 7000 Pf., die von 1834 9000 Pf. Reinertrag abgeworfen haben; hierzu die 9000 und 15,000 Pf. Ueberschuß von den beiden letzten Festen gerechnet, giebt die hübsche Summe von 40,000 Pf. St. Profit. Hätte man diesen Gewinn capitalisirt, welche brillante Stiftung hätte man dadurch für immer gründen können!

Die Einnahmen spielten natürlich bei diesen Concerten eine Hauptrolle — denn der Charakter der Geldspeculation ist ihnen (wenigstens den beiden letzten Festen) ganz unverkennbar aufgeprägt. Das liegt schon im gewählten Locale, dessen Besitzer (eine Actiencompagnie) bekanntlich bei jeder passenden Gelegenheit alle Segel aufziehen, um höhere Dividenden zu erzielen. Selbst die „Musical World" kann nicht umhin, dies indirect einzugestehen, indem sie sagt, daß die nothwendige Consequenz dieses beispiellosen Erfolges sei, daß das Publicum, einmal dadurch überreizt, nicht nur eine periodische Wiederholung dieser Musikparaden verlangen, sondern bei jeder folgenden auch seine Anforderungen noch höher steigern werde. Man werde deshalb genöthigt sein, wie bei den Aufführungen neuer Spectakelopern, die Effecte fortwährend zu überbieten, wenn die folgenden Feste kein Fiasco machen sollen!

Wohin gelangt man aber auf diese Weise? Das Ende wird sein, daß man zuletzt nothwendigerweise mit Dampforgeln und Sechspfündern wird arbeiten müssen; daß der Chor durch Sprachrohre brüllen, das Streichorchester verbannt und durch lauter Blech ersetzt werden muß, um womöglich den ganzen

Krystallpalast mit Tonmassen auszufüllen. Die Solosänger (die man schon diesmal entweder gar nicht, oder nur sehr schwach, und natürlich ohne alle Resonanz gehört hat) werden dann entweder viertelhundertweise in Souffleurkasten aufmarschiren, oder ganz verbannt werden müssen. Dann wird der englische Begriff von „Musik" erst in seiner ganzen Glorie erscheinen!

Betrachten wir aber auch nur die künstlerischen Resultate des diesjährigen Festes, so sind diese schon völlig hinreichend, den Standpunct zu bezeichnen, auf den man die großen Musikaufführungen in England gedrängt hat. Wir fragen: was haben 3 Ophikleiden, 2 Bombardons, 8 Serpents, 2 Kesselpauken von 13 Fuß Umfang (die nur noch als große Trommel, ohne unterscheidbaren Ton, wirken können); was haben 6 Militärtrommeln und eine, völlig nach dem Muster der Donnermaschinen für Theater construirte Riesentrommel, mit Händel zu thun? Hat dieser eine solche Instrumentation nur jemals geträumt, geschweige denn vorgeschrieben? Oder hat etwa Mozart (dessen Händelbearbeitung die in England gebräuchliche ist) diese Apparate in seinen Partituren eingeführt? Das nennt man Händel feiern? Das soll classisch sein? — Man erinnere sich doch an die Spöttereien, in welchen die „Classiker" von jeher sich über Berlioz ausließen, weil dieser nur mit „Massen" operiren könne, gegen alle Erlaubniß stark instrumentire, neue Tonwerkzeuge anwende &c. Hat Berlioz etwa jemals sich Extravaganzen zuschulden kommen lassen, die diesen gleichkamen? Und wenn er in seiner „Symphonie funèbre et triomphal", in seinem „Requiem" und „Te Deum" große instrumentale Massen anwendete, so waren die Partituren auf diese Instrumente von vorn herein angelegt, die Wirkungen mit Meisterschaft sorgfältigst äquilibrirt, die Instrumentationen durch Berlioz' polyphonen Styl sogar völlig motivirt und berechtigt. In der Schreibart sind aber Berlioz und Händel geradezu Gegensätze zu nennen; und dennoch wendet man bei Händel Mittel an, die Berlioz in diesem Maßstabe und an so verkehrtem Orte niemals auch nur versuchen, geschweige denn anwenden würde? Das ist also die „Consequenz" und „Pietät" dieser Händelianer vom reinsten Wasser, wofür die Engländer von jeher gelten wollten?

Daß, auch abgesehen von dieser Instrumentation, die Ausführung schon deshalb keine künstlerische Wirkung hervorbringen konnte, weil kein Dirigent der Welt mit solchen Massen musikalisch fest, einheitlich und nuancirt operiren kann, liegt auf der Hand. Ist es schon einer Brigade von 3 Regimentern trefflich exercirter Soldaten fast unmöglich, auf ein Commandowort eine Salve aus ihren Gewehren zu geben, die auf einen Niederschlag erfolgte — wie viel weniger drei Regimentern von Sängern und Spielern, unter denen 3000 Dilettanten sich befanden, die zur Hälfte aus englischen Ladies bestanden, welche — doch wir wollen nicht ungalant sein! —

Genug, man braucht in den englischen Berichten nur zwischen den Zeilen zu lesen, um das Resultat herauszufühlen, das man im voraus hätte wissen können. Wenn die Riesen-Orgel einfiel, hörte man vom Chore nichts; ging der Lärm zu Ende, so war das Ohr so abgestumpft, daß die Soli nicht die geringste Wirkung hervorbringen konnten, wobei die armen Solosänger überdies noch mit den akustischen Hindernissen jenes Riesen-Glashauses ganz vergeblich kämpfen mußten, dessen ungeheurer Schlund den Donner von 20,000 Sängern und Instrumentalisten ohne Echo und Resonanz verschlingen würde, wie die „Musical World" selbst eingesteht! Die Chöre mußten natürlich schwanken; an eine Stetigkeit des Ineinandergreifens, an eine Feinheit der Nuancirung, war in diesem Tongewühl begreiflicherweise nicht mehr zu denken. Diese handgreiflichen Mängel waren sogar Hrn. Davison „in einem gewissen Grade störend"! Wie konnte man sich nach alldem verwundern, daß die Schallwirkung des Orchesters und der Chöre selbst da, wo sie übereinstimmender Ansicht über Tact und Rhythmus gewesen sind, weit weniger stark ausfiel, als man erwartete? Wir haben schon vor Jahren in den in diesen Blättern veröffentlichten „Akustischen Briefen" nachgewiesen, daß die Tonstärke mit den aufgewendeten numerischen Mitteln keineswegs in gleicher Proportion steigt; daß im Gegentheil sehr bald eine Grenze gefunden wird, die man nicht überschreiten darf, ohne die Wirkung, sowol im musikalischen als akustischen Sinne, wesentlich zu beeinträchtigen.

Auch das englische Publicum hat instinctiv gezeigt, daß es diese Aufführungen nur für das hielt, was sie waren — Schaustellungen des Glaspalastes, auf Speculation unternommen. Es hat, ganz gegen seine sonstige Gewohnheit, getobt und gelärmt; wie im Theater applaudirt, Da capo's verlangt, vor dem Ende seine Plätze verlassen &c., kurz, sich so wenig feierlich benommen, daß schon nach dem ersten Festtage ein „Mitglied des Chors" in einem offenen Briefe „das unanständige Benehmen des Publicums" während der Aufführung des „Messias" rügte. Das harmlose Publicum hatte natürlich geglaubt, eher in einem Hippodrom, als in einem Dom zu sein, und war durch den musikalischen Lärm wahrscheinlich zu ähnlichen „Massen-Effecten" animirt worden! — Wir wünschten dem Dirigenten Costa, daß Händel am Tage nach seiner Jubiläumsfeier ihn hätte in eigener Person besuchen können. Der alte, ehrenfeste Meister würde sicherlich seinem neuesten Interpreten Dank und Anerkennung in höchst unzweideutiger Weise zu erkennen gegeben haben! R. P.

Wiener Briefe.

(Fortsetzung.)

Eben von „Wirkungen ohne Ursachen" sprechend, fällt mir ein, daß, kurz vor Darstellung der Castilianischen Rose der Meyerbeer'sche „Robert" bei uns in Scene gegangen. Diejenige theaterlustige Welt, welche mit „Lohengrin" und Aehnlichem sich eng befreundet hat, wird Meyerbeer'sches, heiße es „Robert" oder wie sonst immer, bald herzlich satt bekommen, sofern es dessen nicht schon längst überdrüssig geworden sein sollte. Eines steht jedenfalls fest, und das ist die Thatsache eines fast leeren Hauses bei Gelegenheit der sonst guten Aufführung dieses „Robert". — Von Meyerbeer lassen Sie mich auf dessen einstigen Studiengenossen, den kernig-deutschen Weber übergehen. Man brachte seit meinem letzten Briefe zweimal seinen „Oberon", während der „Freischütz" nur eine, „Euryanthe" aber leider schon drei Monate hindurch gar keine Vorstellung mehr erlebt hat. Der „Freischütz" war, seit ich des Wiener Hofoperntheaters überhaupt gedenke — und das ist nun bald ein doppeltes Jahrzehnt — stets unverantwortlich schlecht vertreten. Lediglich zum Lückenbüßer ausersehen, wurde er höchst selten, nur im Erkrankungsfalle unserer besten Sänger, von den mittelmäßigsten Kräften dargestellt, und auf solche Art tief entwürdigt. Es gereicht der jetzigen Direction zu hoher Ehre, jene gerechten Ansprüche gerettet zu haben, welche diese deutscheste und volksthümlichste aller älteren Opern an geistiges Durchdringen ihres reichen Gehaltes, durch gute Vertretung im Ganzen wie im Einzelnen macht, und durch ihre wunderwürdig

dramatisch-wahre und musikalisch-schöne Sprache in Tönen auch so glanzreich erfüllt. Freilich gab zu solchem Neugestaltungswerke ein Gastspiel den ersten Anstoß. Frau Deez aus Mannheim wählte nämlich Agathe zu ihrem ersten, Donna Anna zu ihrem zweiten, und die Regimentstochter zu ihrem dritten und letzten Auftreten auf Wiens Brettern. Wäre nun aber Frau Deez nicht gekommen, dann wissen die Götter, ob wir eine Aufführung des „Freischütz" in diesem Jahre überhaupt, und wenn, auf welche grauenvolle, also mit einer langen Vergangenheit treu und schlecht genug übereinstimmende Art, wir sie erlebt hätten. Dank also dem Erscheinen des süddeutschen Gastes! Ihre Agathe war eine sanglich und mimisch sehr für sich gewinnende Gestalt. Zarte Innigkeit der Betonung und selbst in Momenten leidenschaftlicher Erregtheit stets maßvolles Gebaren, waren die Grundzüge ihres ersten Auftretens. Am wohlthuendsten hat das Kerngesunde der Auffassung auf mich und viele Musiker — leider jedoch nicht auf die ihr gegenüber ziemlich abfällig urtheilende Zeitungspresse unserer Stadt — gewirkt. Sollte denn auch diesen Herren „mit Zopf und Schwert" der Italianismus mit all seinen Unarten schon lieber geworden sein, als der biederdeutsche Sangeston?

Gegen Eines möchte ich, Angesichts der Leistungen unseres Orchesters überhaupt, bei dieser Veranlassung mich bedenklichen Sinnes aussprechen. Es trifft dieser Einwand jene oft maßlos überjagten Tempi, die namentlich Hr. Capell-M. Esser, der am meisten bevorzugte Dirigent sogenannt classischer Opern, zu wählen für gut erachtet. Mag auch unsere Gegenwart die möglichst raschen Zeitmaße für Tonwerke ihrer Art und Richtung so grundsätzlich wie immer bevorworten, mag es auch Thatsache sein, daß z. B. Mendelssohn selbst alle Tonwerke der Vergangenheit ungleich frischer gepackt haben soll, als früherer Capellmeisterschlendrian es für nöthig befunden; mag endlich auch Spohr mit allen Zeitmaßen ohne Vergleich rascher ins Zeug gehen, als bisher irgend ein Orchesterdirigent sich träumen ließ: so bleibt es demungeachtet immer bei dem uralten allgemeingiltigen Lebensgesetz: „est modus in rebus." Dieses Maß treffen aber die wenigsten Dirigenten. Namentlich ist es unser, durch Wissen, Können und reiche praktische Erfahrungen allerdings hochbefähigter und deshalb denn auch höchst bevorrechteter Dirigent classischer Opern, Hr. Capell-M. Esser, der in genannter Rücksicht stets um ein Merkliches zu weit geht. Unter seinem sonst gewandten Scepter wird fast jedes Andante zu einem Allegro, dieses zu einem Presto u. s. f. Wolle dieser sonst so gewiegte Musiker jene ihm und der Kunstsache wohlgemeinten Ausstellungen beherzigen, und die Meister unserer musikalischen Vergangenheit wol im erlaubten Lichte deutscher Gegenwart, doch ja nicht mehr im Zwitterscheine neuwälschen oder neufranzösischen Tongeistes uns illustriren wollen, wie er es bisher zu thun für recht befunden hat!

Eben im Zuge, jene Gaben unseres Opernrepertoires zu schildern, welche in eine frühere Zeit hineinreichen, sei Ihnen bemerkt, daß wir je eine Vorstellung der „Hochzeit des Figaro" und „Zauberflöte" und zwei des „Don Juan" seither erlebt haben; endlich daß seit meinem letzten Briefe noch einmal „Jessonda" mit Frl. Titjens als Trägerin der Hauptrolle, sonst aber unveränderter Besetzung in Scene gegangen, und daß mit „Fidelio" die deutsche Saison für die Dauer eines Vierteljahres beschlossen wurde. — Die Darstellung des Rossini'schen „Tell" gehört unter die Glanzleistungen unserer Oper. Die Titelrolle ruht auf den kräftigen Schultern und dem kerngesunden Tonsinne unseres Beck. Walter Fürst liegt ganz im Bereiche jenes Talentes, worüber Hr. Dr. Schmid zu verfügen so glücklich ist. Ein Sänger von so geläutertem Künstlerverstande und so hervorragenden Mitteln, wie unser Mayerhofer, vergreift nicht leicht einen Kunststoff. Nur Hr. Steger ist als Arnold uns so unsympathisch wie immer. Die Mathilde des Frl. Titjens entbehrt zwar des schwärmerischen Colorits, ist aber eine gesanglich durchdachte, trefflich ausgegliederte Leistung. Fr. Ferraris tremolirt zwar immer, gleichviel ob einen Gemmi oder — eine Spohr'sche Amazili darstellend, auch scheint es mit ihrem Tact- und Intonationssinne eigene Bewandtnisse zu haben. Manches aber singt sie recht ausdrucksvoll; und um solcher Stellen willen beklagt eine billige Kritik recht herzlich jene falsche Richtung, die einem sonst bildungsfähigen Talente, wie es die genannte Dame besitzt, ursprünglich gegeben worden. Frl. Sulzer ist als Hedwig eine gewinnende Erscheinung. Diese ganze Vorstellung wird vom bewährten Stabe Hrn. Eckert's gelenkt. Schon dieser Umstand bürgt für die gewiegten Leistungen unserer Operncapelle von vielstimmig-vocaler wie instrumentaler Seite. — Soweit die Opern ersten Ranges und ihre Vertretung auf unserer Bühne.

Noch sollte ich Ihnen von den „Hugenotten" und vom „Nordstern" erzählen. Ich habe mich aber nicht entschließen können, diesen Lärmopern mein Ohr zu leihen. Gehen wir also zur zweiten Reihe unserer Opernvorstellungen seit dem Anfange Februar über. Hier fällt mir nach chronologischem Gange zuerst „Czaar und Zimmermann" in den Sinn. Diese frische Blüthe deutscher Komik hat lange in unserem Bühnenarchive geruht. Daß man sie wieder hervorsucht, verdient lobend erwähnt zu werden. Bedenklicher steht es um die Art ihrer Besetzung. Es fehlt den meisten Betheiligten zu solchem Wurfe nöthige Lebensfrische; es fehlt die Grazie des Humors. Auch dem Chore fehlt hier — selbst in dem überwältigend launigen Gesangsprobestücke, womit der dritte Act beginnt — alle Zündkraft. Das Orchester endlich scheint diese Oper seltsamerweise auch nicht mit Liebe zu spielen. — Donizetti's widernatürliches Mannweib, die „Regimentstochter", kam Gottlob zu nur einmaliger Darstellung in dieser Saison. Frau Deez, die als Darstellerin der Agathe so schöne Hoffnungen in uns hervorgerufen, hat als Marie durch die platteste Prosa in Gesang und Spiel uns sehr enttäuscht. Daß die Donizetti'sche Mache übrigens nicht geeignet ist, einen halbtodtgehetzten Chor und ein ebenso viel gequältes Orchester zu befeuern, ist selbstverständlich. Jeder von ihnen war froh, diesen Abend der Langweile unversehrt durchgemacht zu haben. Am meisten jubelt Ihr Correspondent über die durch ein Fiasco eröffnete Aussicht, diese bittere kernlose Schale nicht sobald wieder schlucken zu müssen.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig, 19. Juli. — Hr. Bernard setzte sein trefflich reussirendes Gastspiel im Lauf der vergangenen Woche fort. Am 13. Juli wurde (auf Verlangen) die „Nachtwandlerin" wiederholt, am 17. der „Freischütz" gegeben, wobei wir seit langer Zeit zum erstenmale wieder ein volles Haus sahen. Hr. Bernard erfreute uns als Max durch eine neue künstlerische Leistung; zu seinen früher gerühmten Vorzügen ist hier noch der einer vorzüglichen musikalischen Declamation hinzuzufügen, welche den fein gebildeten dramatischen Sänger kennzeichnete. Hr. Bernard

verwendet selbst auf Stellen, welche andere Tenoristen gewöhnlich fallen lassen (so z. B. die kleinen Phrasen im Finale des dritten Actes) sichtlichen Fleiß, und bringt sie hierdurch zu selten gehörter Geltung. Im Dialog war er nicht ganz sicher, was auch die Freiheit seines Spiels beeinträchtigen mußte; doch trug hierin die ganze Vorstellung das unverkennbare Gepräge der Uebereilung. Eine Scenenprobe mehr wäre dem Ensemble sehr nöthig gewesen. Sogar die „Wolfsschlucht" gerieth zum Schluß in bedenkliche Confusion. Nur Frl. v. Ehrenberg zeigte sich unerschütterlich fest; sie war ein reizendes Aennchen, wie überhaupt diese treffliche Sängerin und Schauspielerin für Leipzig als großer Gewinn zu betrachten ist. Ihre Partien im höheren colorirten Soubrettenfach (Amine, Rosine, Aennchen ꝛc.) gehören zu ihren vorzüglichsten. — Neu war uns Frl. Louise Nachtigal vom Hoftheater zu Cassel, welche als Agathe (wie wir hören, auf Engagement) gastirte. Diese offenbar noch sehr jugendliche Sängerin soll bereits vor drei Jahren, ohne sonderlichen Erfolg, hier gastirt haben; diesmal gefiel sie mehr. Schöne Stimmmittel sind ihr nicht abzusprechen, doch mag sie durch eine anscheinend große Aengstlichkeit an voller Entfaltung derselben noch gehindert sein. Ihre Gesangmanier sagt uns auch nicht besonders zu; das Schleifen der Töne ist unschön, die Intonation unsicher, die Coloratur noch unentwickelt; ihr Spiel ist dabei ziemlich mangelhaft. Ein Endurtheil behalten wir uns bis nach öfterem Hören vor, da die rein lyrische Partie der Agathe nicht geeignet war, über die Befähigung zum wirklich dramatischen Gesang entscheiden zu können. Doch scheint uns schon soviel gewiß zu sein, daß Frl. Nachtigal für das höhere dramatische Fach, für welche in Leipzig eine erste Sängerin so dringend nöthig ist, vorläufig noch nicht ausreichend sein könne. Dazu fehlt ihr vor allem die Wärme der Empfindung und der Geist in der Auffassung. Wir können sie uns vorderhand weder als Fidelio, noch als Valentine, Klytämenstra, Elisabeth ꝛc. denken; sie würde höchstens mit Frl. Marie Mayer im gleichen Rollenfach alterniren können. Dies scheint uns aber für die Leipziger Oper eine Lebensfrage von Bedeutung zu sein, deshalb müssen wir um so strenger urtheilen. Mit Vergnügen hören wir, daß Hr. Bernard bereits für unsere Bühne gewonnen sei, ein Engagement von Frl. Nachtigal erscheint uns aber weit weniger vortheilhaft und wünschenswerth. Jedenfalls möge man sich nicht übereilen, und erst den Erfolg der weiteren Partien abwarten. — In nächster Zeit hat Leipzig noch eine ganze Reihe interessanter Gastspiele zu erwarten. Am 24. Juli wird Frau Seebach-Niemann mit ihrem Gatten hier ein Gastspiel eröffnen, und nach ihnen im August Frl. Goßmann. Auch Frl. Marie Taglioni wird mit Hrn. Balletmeister Karl Müller zur Zeit der Michaelismesse zu einem größeren Gastrollencyclus wiederkehren. Frau Grahn-Young, welche um dieselbe Zeit mit ihrem, für nächste Saison engagirten Gatten in Leipzig erwartet wird, übernimmt es, wie wir hören, dem hiesigen Corps de Ballet, zur Unterstützung von Frl. Taglioni, ein größeres Ballet einzustudiren. R. P.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Rubinstein ist in Baden-Baden angekommen und gedenkt sich längere Zeit dort zur Erholung aufzuhalten, ohne zu concertiren.

Frl. Emilie Genast und Hr. Concert-M. Singer aus Weimar haben in einem Vereinsconcert der Mainzer Liedertafel und des Damengesangvereins mitgewirkt, welches am 10. Juli unter Direction von Musik-Dir. Marpurg in Mainz stattfand. Frl. Genast trug Lieder von Franz Schubert (Müllerlieder und Erlkönig) und Fried. Marpurg (Zuleika von Mirza Schaffi) mit außerordentlichem Beifall vor; Hr. Concert-M. Singer errang mit einem Concertsatz von Paganini und der „Reverie" von Vieuxtemps sehr bedeutende Erfolge. — Die trefflich einstudirten Mainzer Gesangvereine führten ihrerseits den „Frühling" aus Haydn's „Jahreszeiten", Ouverture und Introduction, sowie Finale des zweiten Acts (Schwurscene) aus Rossini's „Tell" sehr gelungen auf. Musik-Dir. Marpurg's Verdienste um die musikalische Leitung des Ganzen sind rühmlichst hervorzuheben. — Frl. Genast und Capell-M. Singer haben sich hierauf nach Homburg begeben, wo sie am 15. Juli im Verein mit D. Pruckner ein Concert gaben, worüber wir später berichten werden. Auch in Wiesbaden und Ems werden diese drei ausgezeichneten Künstler gemeinschaftlich auftreten.

Tenorist Steger aus Wien gastirte in Breslau in „Tell" und „Jüdin" mit großem Erfolg, der sich aber schon bei der dritten Gastrolle im „Robert" sehr bedeutend mäßigte.

Die italienischen Sänger Frau Lafon und Hr. Bettini traten in Hamburg mehreremale mit enormen Erfolgen auf. Sie sangen in „Trovatore" (zweimal), „Norma", „Othello", „Lucrezia Borgia" und Scenen aus „Lucia". Die Hamburger Presse ist voller Bewunderung über ihre Leistungen, und behauptet u. a., daß eine bessere Lucrezia und ein vollkommnerer Gennaro weder in Deutschland noch in Italien zu finden wären. Das Hamburger Publicum erwies den scheidenden Künstlern die höchst möglichen Ehren.

Capell-M. Sobolewsky ist mit seiner Tochter aus Bremen in New York glücklich angekommen, und wird sich später nach Cincinnati begeben.

Musikfeste, Aufführungen. Da das fünfte allgemeine badische Männergesangfest, das in Freiburg i. Br. stattfinden sollte, der Zeitverhältnisse wegen verschoben werden mußte, veranstalten die Badener Männergesangvereine kleinere Provinzial-Gesangfeste zur Entschädigung. Dergleichen fanden zu Pfingsten in Bühl, und am 5. Juli in Durlach statt. — Der Karlsruher Liederkranz hat die seit Spohn's Tode provisorisch verwaltete Stelle des Musikdirectors jetzt definitiv an H. Henrici aus Eberbach übertragen, welcher den Heidelberger Verein beim vorjährigen großen Gesangsfeste in Baden-Baden dirigirte.

Der Dresdner Männergesangverein „Orpheus" (gegründet am 7. Mai 1834) wird das anfänglich auf Pfingsten d. J. angesetzte Fest seines 25jährigen Bestehens, unter seinem Gründer und Director J. G. Müller, nunmehr am 8.—11. September feiern. Nach dem bereits veröffentlichten Programm wird am 8. Septbr. eine Vorfeier im „Großen Garten", mit Begrüßung der auswärtigen Sänger stattfinden; am 9. Septbr. großes Kirchenconcert in der Frauenkirche, dann Festmahl auf dem Lincke'schen Bad; 10. Septbr. Vocal- und Instrumental-Concert im Lincke'schen Bad; 11. Sept. Sängerfahrt auf der Elbe.

In Baltimore wurde am 13. Juni das große jährliche deutsche Sängerfest gefeiert. Vormittags fand eine Hauptprobe zu dem Abends im Front-Street-Theater abzuhaltenden Concert, und nach deren Beendigung ein Festzug durch die Straßen statt, an dem gegen 1800 Personen sich betheiligten. In den Straßen regnete es Blumen aus schönen Händen auf die Sänger. Dem Concerte selbst wurde große Theilnahme und den Wettgesängen allgemeiner Beifall geschenkt. Den 14. Juni wurde das Fest geschlossen, an dem über 15,000 Personen theilgenommen haben sollen.

Neue und neueinstudirte Opern. Die erste Aufführung des „Lohengrin" in Dresden ist auf den 5. August angesetzt, dürfte aber möglicherweise noch bis Mitte August sich verzögern.

Am 14. Juli wurde „Cortez" von Spontini in Dresden neu einstudirt gegeben.

Am 11. Juli kam in Breslau eine neue Opera buffa im 1. Act „mit Tarantellentanz" von Gillar (Text von Sauvage) zur Aufführung. Sie heißt „Das Wunderwasser"; das Sujet ist aber nichts anderes, als eine moderne Italienisirung unsers alten, gemüthlichen „Dorfbarbiers" von Schenk.

Musikalische Novitäten. Liszt hat nach der Composition der „Seligpreisungen" (von denen wir kürzlich berichtet) bereits ein neues Werk als Seitenstück dazu vollendet. Es ist der 137. Psalm (dessen Hiller'sche Composition während der Leipziger Tonkünstler-Versammlung aufgeführt wurde) für Mezzo-Sopransolo, mit Begleitung von obligater Violine, Harfe und Orgel (oder Pianoforte). Dies neueste Werk wurde vor kurzem in Weimar durch Frl. Genast, Hrn. Concert-M. Singer und Frau Pohl zum erstenmal im engeren Privatkreise aufgeführt; Liszt selbst spielte die Orgelpartie am Pianoforte.

Literarische Notizen. Von Louis Ehlert in Berlin sind „Briefe über Musik an eine Freundin" (Berlin, J. Guttentag) soeben erschienen. Wir kommen auf diese Schrift, welche durch ihren, im „juste milieu" festgehaltenen Separatismus eine exclusive Stellung einzunehmen beabsichtigt, demnächst ausführlicher zurück.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Akademie der schönen Künste in Paris hat an die Stelle des verstorbenen Akademikers Turpin de Crissé den als musikalischen Schriftsteller bekannten und in Frankreich sehr geschätzten Georg Kastner aus Straßburg zum Nachfolger erwählt. Kastner erhielt den Vorzug vor 6 anderen Bewerbern.

Todesfälle. Der als Akustiker berühmte Baron Cagniard de la Tour, der Erfinder der „Syrene", ist in Paris im 80. Jahre gestorben, und am 7. Juli begraben worden. Er war Mitglied der Akademie der Wissenschaften in der Section für Physik.

Vermischtes.

In Berlin sind beide königl. Theater seit dem 1. Juli auf 4 Wochen ganz geschlossen. Das Innere des Opernhauses soll während dieser Zeit mit einer durch alle Räume des Gebäudes gehenden Wasserleitung versehen werden.

☞ **Hierzu als Beilage Titel und Inhaltsverzeichniß des 50. Bandes dieser Zeitschrift.**

Preisaufgabe der Neuen Zeitschrift für Musik.

Da seit dem ersten Ausschreiben unserer Preisaufgabe über ein halbes Jahr verflossen ist, und die Zeit sich nähert, wo die betreffenden Einsendungen zu erfolgen haben, halten wir für angemessen, dieselbe wiederholt in Erinnerung zu bringen, und die in Nr 1 des 50. Bandes bekannt gemachten hauptsächlichen Bestimmungen hier nochmals zu recapituliren.

Das Thema wurde folgendermaßen präcisirt: „Erklärende Erläuterung und musikalisch theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik." — Eine nähere Erläuterung dieses Satzes findet man, außer in der oben citirten Bekanntmachung, auch in dem in vorliegender Nummer mitgetheilten Schluß des Vortrags von C. F. Weitzmann über die „Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre."

Die speciellere Behandlung ist dem Ermessen jedes Einzelnen anheim gegeben. Das Ganze soll ungefähr drei bis vier Druckbogen im Format und Umfang d. Bl. umfassen, ohne jedoch hiermit eine streng einzuhaltende Bestimmung aufstellen zu wollen. Die gekrönte Schrift wird in d. Bl. noch in diesem Jahre veröffentlicht werden.

Preisrichter sind die HH. DDr. Fr. Liszt, M. Hauptmann und C. F. Weitzmann. Der ausgesetzte Preis beträgt fünfzehn Louisd'or, und wird nach der Preisertheilung sofort ausgezahlt. Einsendungen werden bis zum 1. October d. J. angenommen. Die gekrönte Arbeit ist Eigenthum der Zeitschrift; dem Verleger steht es frei, eine Separatausgabe davon zu veranstalten. Dagegen bleibt dem Autor unbenommen, seine Arbeit später in anderer Gestalt als Grundlage zu einem umfangreicheren Werke zu benutzen.

Die Manuscripte sind, deutlich geschrieben, an die unterzeichnete Redaction einzusenden. Die Form ist die hierbei allgemein übliche: jedes Manuscript ist mit demselben Motto zu versehen, welches auch ein versiegeltes Couvert trägt, das den Namen und die Adresse des Einsenders enthält.

Wir fordern zu recht zahlreicher Betheiligung auf, da wir möglichst Sorge tragen werden, daß, im Fall mehrere sehr gelungene Arbeiten eingehen sollten, diese sämmtlich zum Druck gelangen, womöglich mit Zuerkennung eines zweiten Preises.

Die Redaction der Neuen Zeitschrift für Musik.

Intelligenz-Blatt.

Novitäten

aus dem Verlage von **J. Schuberth & Comp.** in *Leipzig*, *Hamburg* und *New York*.

Fesca, A., Frühlingslied mit Piano. Op. 55. Nr. 5. für Sopran und für Alt. à 10 Sgr.
Goldbeck, Rob., L'Inquiétude. Melodie-Etude p. P. Op. 24. 15 Sgr.
Hauser, M., Biblioth. p. Amateurs (Op. 9.) arr. f. Flöte mit Piano von *Soussmann*. Nr. 16. Bellini's Romeo. Nr. 16. Krebs, Nichts Schönres. à 10 Sgr.
Klingemann, C., 3 Mazourka caractéristiques pour Piano. Nr. 1. Resignation. Nr. 2. Determination. Nr. 3. Admiration. 15 Sgr.
Krug, D., Les Operas en vogue. Rondinos à 4 mains. Cah. 9. Der Freischütz. 15 Sgr.
Kücken, Fr., Grande Polonaise à 4 mains. Op. 4. Erste vollständige Original-Ausgabe. 1 Thlr.
☞ Die bekannte in vielen Tausend Exempl. verbreitete Ausgabe ist nur eine nach dieser abgekürzte Edition.
Raff, Joachim, 3 Clavier-Soli. Op. 74. Nr. 1. Ballade. Nr. 2. Scherzo. Nr. 3. Metamorphosen. 1 Thlr. 22½ Sgr.
Schmitt, Jaq., Charles et Elise. 6 petits morceaux faciles et instructifs à 4 mains. Op. 326 (ein Supplement zu jeder Clavierschule). 15 Sgr.
Schuberth, Jul., Musikal. Fremdwörterbuch. Neue Aufl. carton. 5 Sgr.
Schumann, Rob., 2. Album. 12 Clavierstücke. Op. 85. Für Piano zu 2 Händen von C. Reinecke (vollständ. in 1 Band). 1⅔ Thlr.
———, Die Davidsbündler. 18 Charakterstücke für Piano. Op. 6. 2. Aufl. 1 Thlr. 10 Sgr.
———, Der Sonnenschein. Lied mit Piano. Edition für Alt oder Bariton. 7½ Sgr.
Volkslieder mit Piano. Nr. 15. Thüringisches Volkslied. 7½ Sgr.
——— Nr. 16. An Alexis send ich dich, von Himmel. 7½ Sgr.
Wallace, W. V., El nuevo Jaleo. Souv. d'Espagne. Op. 55. 15 Sgr.

Zu den wichtigsten Erscheinungen der neuesten Zeit gehören: *Schumann*, Clavierstücke (Op. 85) zu zwei Händen, *Raff*'s 3 Clavier-Soli und *Rob. Goldbeck*'s l'Inquiétute, eine reizende Melodie-Etude.

Musikalien-Nova

von

B. Schott's Söhnen in Mainz.

Beyer, F., Repertoire. Op. 36. Nr. 89. S. Boccanegra. 12½ Sgr.
Barbot, P., Pinson et Fauvette, Causerie Op. 29. 15 Sgr.
Egghard, J., Insouciance, Nocturne. Op. 45. 5 Sgr.
———, Capriccio. Op. 46. 12½ Sgr.
———, Souvenir d'Enfance. Impr. Op. 47. 12½ Sgr.
Goria, A., Rigoletto. Illustrations. Op. 94. 25 Sgr.
Gottschalk, L. M., Minuit à Séville. Capr. Op. 30. 17½ Sgr.
Gavina, H., Tristesse, Melodie. Op. 42. 12½ Sgr.
Beyer, F., Chants pat. (Vaterlandsl.) Nr. 1. Marsaill. à 4 ms. 7½ Sgr.
Cramer, H., Potpourris à 4 ms. Nr. 34. Faust de Sp. 25 Sgr.
Thomas, A., Ouverture de l'op. Raymond à 4 ms. 20 Sgr.
Alard, D., 2e Concerto p. Viol. Op. 34. av. de Po. 1 Thlr. 10 Sgr.
———, do. do. d'Orch. 2 Thlr. 20 Sgr.
Beriot, Ch. de, 9e Concerto p. Viol. Op. 104. av. de Po. 1 Thlr. 10 Sgr.
———, do. do. d'Orch. 2 Thlr. 20 Sgr.
Böhm, Th., Rondo à la Mazurka, p. Fl. av. Po. Op. 36. 25 Sgr.
Pettoletti, P., Variations p. Guit. seul. Op. 26. 10 Sgr.
———, s. un Mel. „ „ Op. 32. 10 Sgr.
Auber, Ouvert. Zannetta, arr. p. pet. Orchestre. 1 Thlr. 15 Sgr.
Bach, J. S., Toccata, arr. f. Orch. von Esser. Part. 1 Thlr. 10 Sgr.
———, do. do. Orch. Stn. 2 Thlr. 20 Sgr.
Labitzky, J., Antoinette, Suite de V. Op. 237. à gr. Orch. 2 Thlr.
———, do. do. 8 ou 9 Part. 1⅓ Thlr.
Parlow, A., Nr. 1. Judith, Polka. Nr. 2. Ungenannte, P.-Mazurka, pour Orch. 1 Thlr. 22½ Sgr.
Lyre française, Nr. 740. 741. 742. 743. 744. à 5 u. 7½ Sgr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Musikalien-Nova.

Soeben erschien im Verlage von **Fr. Kistner** in *Leipzig*.

S A U L.

Oratorium.

Gedicht von **Moritz Hartmann**,

in Musik gesetzt

von

FERD. HILLER.

Op. 80.

Partitur 19 Thlr. 15 Ngr.

Früher erschien von obigem Werke:

Clavier-Auszug	11	Thlr.	—	Ngr.
Orchesterstimmen	20	„	—	„
Chorstimmen	2	„	20	„
Jede einzelne Chorstimme			20	„

Violine-Verkauf.

Eine von *Paganini*, *Ernst* und arderen Meistern bespielte Violine von **Antonio Straduarius** in Cremona, datirt 1732, ist zu verkaufen. Nähere Auskunft in der Musikhandlung des Hrn. **C. F. Kahnt** in Leipzig.

Leipzig, den 29. Juli 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 5.
Einundfunfzigster Band.

D. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung

am 1.—4. Juni 1859.

Zweiter Bericht.

Von

Richard Pohl.

Nachdem wir im Vorhergehenden die einzelnen Ereignisse der Tonkünstler-Versammlung an unsern Lesern in chronologischer Reihenfolge möglichst kurz vorüber zu führen suchten, haben wir nunmehr die nähere Untersuchung dessen zu unternehmen, was als hervorragendstes Resultat dieser Versammlungstage zu bezeichnen und festzuhalten sein dürfte.

Die Beantwortung dieser Frage läge allerdings theilweise schon in der einfachen und unparteiischen Betrachtung des Erlebten selbst — so weit es sich hier um wirkliche Thatsachen, und nicht blos um Meinungen, Ansichten oder Urtheile handelt, die möglicherweise getheilt sein könnten, und immerhin verschieden ausfallen möchten. Aber das schlichte „facta loquuntur" gilt in unseren nichts weniger als harmlosen Tagen nun einmal nicht mehr für ausreichend — aus dem zwiefachen Grunde, weil man einestheils beliebt, die facta nicht in ihrer wirklichen, naturgemäßen Gestalt, sondern auf alle mögliche Weise entstellt, verdreht oder verhüllt von vornherein zu betrachten; anderntheils weil man wohlweislich diese facta nicht für sich selbst reden zu lassen für gut befindet, sondern sie sofort für unmündig, ihre Sprache für unzureichend erklärt, und sich womöglich schon vor ihrer Entstehung zu ihrem Dolmetscher und Commentator aufwirft, um sie überhaupt gar nicht zu Worte kommen zu lassen!

Daß wir hierbei nicht die wirklich Unparteiischen im Auge haben, welchen das Sehen, Hören und Prüfen aufrichtig am Herzen liegt, ist wol selbstverständlich. — Aber diese sind ja immer nur in der Minderzahl! Betrachtet nicht ein großer Theil von Jenen, die sich für „unparteiisch" ausgeben möchten, um in Kunstfragen das Recht des Ultimatum an sich zu reißen — jedes Werk der Neudeutschen Schule (wie wir sie von jetzt an zu nennen haben) von vornherein mit den Augen eines Inquisitors, der (um mit Schreiber Bansen zu reden) „einen ehrlichen Kerl, an den man will, zum Schelmen „verhört", und deshalb hinein hört, was nicht heraus zu hören ist? — Wird denn nicht, — und zwar nur durch die Schuld jener „Richter" — für einen großen Theil des Publicums jede Aufführung eines neuen Werkes fast zu einem allgemeinen Gefecht gemacht, bei dem man nothwendigerweise schon vor dem Beginn der Feindseligkeiten Partei ergriffen haben müsse, um sich nur seiner Haut zu wehren? — Wo sind denn die völlig zuverlässigen Chronikenschreiber der Gegenwart, welche allen den Tausenden, die an solchen Aufführungen und Festtagen nicht theilnehmen konnten, getreu Bericht erstatten? Die ein wahrhaftes und vollständiges Bild dessen entwerfen, was geschehen und was nicht geschehen ist, was die Anwesenden erfüllte, bewegte, begeisterte, zu Beifall hinriß?

Wir und Andere haben über die hier einschlagenden Fehler und Mängel der Tagespresse bei verschiedenen Gelegenheiten früher schon so ausführlich gesprochen, daß wir an diesem Orte wenigstens darauf verzichten wollen, dieses alte und ewig neue, für unsere Leser jedoch nicht weniger als für uns selbst unerquickliche Capitel, wiederum abzuhandeln — so nahe auch die Versuchung dazu liegen möchte! — Die Stimmen der Presse, welche über die Tonkünstler-Versammlung sich laut oder leise vernehmbar machten, sind, je nach ihrer Farben-Scala, natürlich wieder so unglaublich verschieden schattirt, daß es uns an Gelegenheit nicht fehlen könnte, diesen oft äußerst naiven Hand-Skizzen die gehörigen Schlagschatten aufzusetzen. Wir verzichten darauf aus Rücksicht auf unser friedlichen Leser, weil wir glauben, den uns hier zugebote stehenden, immerhin beschränkten Raum, in ihrem Interesse besser verwerthen zu können, als durch eine derartige Polemik. Jener Chor dissonirender Stimmen legt uns aber destomehr die unweigerliche Pflicht auf, durch eine specielle Betrachtung der factischen Ergebnisse unsers Festes den künstlerischen Thatbestand um so genauer festzustellen.*)

Sogleich nach der ersten, am 1. Januar 1859 (in Nr. 1

*) Es sei uns nur gestattet, an einem Beispiel für viele nachzuweisen, wie „genau" die gegnerische Presse zu berichten pflegt. — Die „Grenzboten" schrieben (in Nr. 24 vom 10. Juni 1859) „aus Leipzig" u. a. folgendes: „Das Jubiläum der Neuen Zeitschrift für Musik — bekanntlich das Organ der Zukunftsmusiker, die sich jetzt als weimarische Schule officiell constituirt haben, gab Gelegenheit zu einer sehr umfangreichen musikalischen Schaustellung, in der jene Schule alle ihre Kräfte entfaltete. — — — Es hat natürlich an Festessen, Reden und constituirenden Versammlungen nicht gefehlt; die letztern sind, so weit

des 50. Bandes) erschienenen allgemeinen Einladung zur Tonkünstler-Versammlung, hatte man von gewissen Seiten entweder geglaubt, oder doch zu verbreiten gesucht: daß diese Versammlung eine reine Parteiangelegenheit sei, die nur für die Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift" und für die, mit ihrer ausgesprochenen Fortschritts-Tendenz geist- und kunstverwandten Schriftsteller, Künstler und Kunstfreunde berechnet, folglich auch nur für diese von Interesse sein könne. Mithin habe Jeder, der gegen die Tendenz der „Neuen Zeitschrift" oder gegen die von ihr vertretenen Künstler und Werke in irgend einer Weise Bedenken trage, von dieser Parteidemonstration sich fern zu halten. Unzufriedene, Mißgünstige und principielle Gegner suchten dieses Vorurtheil auszubeuten; schwache und einseitige Gemüther mögen es wol auch hie und da geglaubt und sich dadurch vom Besuch der Versammlung einzeln haben abhalten lassen. Der Erfolg hat aber bewiesen, daß die Tonkünstler-Versammlung hierdurch quantitativ wie qualitativ nur wenig einbüßte, wie denn auch die falsche Voraussetzung sich natürlich als völlig grund- und haltlos erweisen mußte!

Es dürfte angemessen sein, sich hierbei auf das Urtheil anderer Augenzeugen zu berufen, da man von Seiten der Opposition natürlich nicht zaudern würde, das unsrige als einseitig und parteiisch zu proclamiren. Hören wir also z. B. was Dr. Schwarz im Berliner „Echo" (Nr. 26 vom 3. Juli) hierüber berichtete:

„Die nächste äußerliche Veranlassung des Festes war allerdings durch den Redacteur der Leipziger Musikzeitung, Dr. Brendel, von dem nunmehr 25jährigen Bestehen des von Schumann gegründeten Blattes hergenommen; und Mancher, der gegen die Richtung dieses Blattes bisher gestanden war, glaubte eben darum auch, an dem Feste keinen Antheil nehmen zu sollen. Doch wie ganz anders gestaltete sich die Sache! Nicht blos enthielten die Programme der mannigfaltigen Concerte außer den Werken der neuesten Zeit auch Werke von Bach, Schubert, Mendelssohn, 2c.; nicht blos traten neben Liszt, v. Bülow, v. Bronsart, auch David, Moscheles, Jaell und Riccius in die Schranken: sondern auch die gehaltenen Vorträge waren und sind ein sprechender Beweis, daß nicht das Sonder-Interesse einer einzelnen Richtung, sondern das gemeinsame Hochgefühl einer ungehinderten freien Fortentwickelung die Gesammtheit beseelte. Der von Dr. Brendel gehaltene Vortrag „Zur Anbahnung einer Verständigung" fand in der aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzten Versammlung sogleich seine schönste praktische Realisirung. Alles Sonder-Interesse verschwand so sehr, daß Brendel's Vorschlag, die Partei der sogenannten Zukunftsmusiker künftig „Neudeutsche Schule" zu nennen, gar nicht weiter zur Sprache gebracht, ja, ich glaube sagen zu können, nicht einmal innerlich überdacht wurde. Wer mochte sich noch um den Namen einer einzelnen Richtung kümmern, wo der Gesammt-Eindruck ein so gewaltiger war? Nicht weniger offenbarten die Vorträge von Musik-D. Weitzmann und Dr. Ambros sowol eine umfassende Sachkenntniß, als einen über alle Sonder-Interessen hinaus greifenden Geistesblick. Doch noch mehr! Dieses Band innerer Gemeinsamkeit, ohne jedwede selbstische Rücksicht, konnte doch wahrhaftig keinen deutlicheren Ausdruck finden, als in dem Antrag von Louis Köhler zur Gründung eines „deutschen Musikvereins", nach Art der in Berlin constituirten „Perseverantia" für Schauspieler. Die Annahme dieses Antrags, welche ohne Kampf erfolgte — also die Constituirung dieses nunmehr bereits bestehenden allgemeinen deutschen Musikvereins, ist ebensowol ein thatsächlicher Beweis des alle Musikrichtungen in sich fassenden Gemeingeistes geworden, als eine thatsächliche Widerlegung für diejenigen, welche in der ganzen Unternehmung nur ein Sonder-Interesse erblicken wollten."

Ueber die Gründung des allgemeinen deutschen Musikvereins urtheilt die „Leipziger Zeitung" (Wissenschaftliche Beilage Nr. 52 vom 30. Juni) aber mit folgenden gewichtigen Worten: „Wir registriren diesen bedeutungsvollen Act mit der besonderen Genugthuung, daß dieses Resultat allein hingereicht haben würde, der gegenwärtigen Tonkünstlerversammlung eine Bedeutung von bleibendem historischen Werth zu verleihen!" — Fügen wir hierzu eine andere, völlig unparteiische Stimme, die des Musik-Dir. Ernst Hentschel in Weißenfels, welcher in seinem Bericht in der „Euterpe" (Nr. 5) folgendes Resumée gab:

„Soll ich nun etwas über den Eindruck hinzufügen, den die Versammlung auf mich gemacht, soll ich die Ausbeute bezeichnen, welche sie mir gewährt hat, so muß ich sagen, daß diese vier Tage mir des Anziehenden und Erfreuenden, Anregenden, Erfrischenden und Erhebenden so viel gebracht haben, daß ich nur mit Dank und Freude daran zurück denken kann. — Von hohem Interesse war schon die Versammlung an sich, durch alle die Persönlichkeiten, welche man hier entweder kennen lernte, oder mit welchen man sich in alter Bekanntschaft und Freundschaft zusammenfand." — (Folgt eine Reihe von Namen.) — „Was die Concerte und kirchlichen Aufführungen betrifft, so ist in der kurzen Zeit von vier Tagen eine Fülle von Kunstproductionen so trefflicher, zum Theil bewunderungswürdiger Art an uns vorübergegangen, wie sie unter andern Umständen wohl selten geboten werden möchten." — (Folgen die verschiedenen, besonders hervorzuhebenden Leistungen.) — „Ich kann mich dem Nachgenusse all des Herrlichen, was uns in Leipzig geboten wurde, nicht hingeben, ohne daß der Wunsch immer von neuem in mir aufsteigt: hätten doch alle unsere freundlichen Leser können Mitfeiernde bei diesen Leipziger Kunstfesten sein!" —

Ferner berichtete Th. Rode (in Nr. 23 der „Neuen Berliner Musikzeitung" vom 8. Juni):

„Diese erste Versammlung hat das große Verdienst, dem gemeinschaftlichen Inhalte die gewünschte Form gegeben zu haben. Kunstgenüsse der seltensten Art wurden der Versammlung hier vorgeführt. — Erhebend war es zu sehen, wie Männer, aus Ost, West, Süd und Nord kommend, die sich bisher nur dem Namen nach, und aus ihren Werken und Schriften gekannt, durch Geistesverwandtschaft als Gleichgesinnte erkannten, und hier einen Künstlerbund schlossen, der für die neue deutsche Schule von durchgreifendsten Folgen sein wird. — Ein deutscher Fürst und wahrer Kunstmäcen, der für jetzt nicht genannt sein will, hatte der Tonkünstler-Versammlung eine große Summe zur Bestreitung der bedeutenden Unkosten einhändigen lassen. Der tief empfundenste Dank wurde durch ein aus Aller Herzen kommendes Hoch diesem edlen deutschen Fürsten dargebracht!"

Durch diese anerkennenden Stimmen der Presse — deren Zahl wir bedeutend vermehren könnten, wenn es uns hier irgendwie um Vollständigkeit der Citate, und nicht lediglich darum zu thun wäre, andere Berichterstatter in diesen Fragen für uns selbst sprechen und urtheilen zu lassen, — durch diese Stimmen sind schon die hervorragendsten charakteristischen Eigenschaften und Resultate unserer Versammlung fast sämmtlich angedeutet.

---

uns bekannt, ohne erhebliche Wirkung geblieben, wie das in solchen Fällen immer geht." —

In diesen wenigen Zeilen sind nicht weniger als vier Thatsachen geradezu falsch berichtet. Denn: 1) ist von einer officiellen Constituirung irgend einer Schule nirgends die Rede gewesen. 2) Ist die Bezeichnung weimarische Schule eine Erfindung der „Grenzboten", da Dr. Brendel in seiner Eröffnungsrede vorgeschlagen hat, das sinnlose Worts Zukunftsmusiker, das unsere Gegner aufgebracht haben, zu verbannen, und statt dessen die Bezeichnung „Neudeutsche Schule" einzuführen. 3) Ist die Behauptung, daß alle in unserer Richtung und unserem Sinne wirkenden Kräfte bei dieser Gelegenheit entfaltet worden seien, eine durchaus unrichtige. Es lag schon in den Zeitverhältnissen, daß viele der Unseren die Versammlung nicht besuchen konnten. Ist die Behauptung der „Grenzboten" folglich schon im quantitativen Sinne falsch — so ist sie es nicht minder im qualitativen, da, trotz der sehr erheblichen Anzahl von ausgezeichneten mitwirkenden Künstlern, mindestens ebensoviele wegen beschränkten Raumes und gemessener Zeit nicht zur Mitwirkung aufgefordert werden konnten. 4) Fragen wir jeden bei den Verhandlungen Anwesenden, ob diese ohne erhebliche Wirkung geblieben seien? Ob die Gründung des allgemeinen deutschen Musikvereins, welcher schon vor Veröffentlichung der Statuten das Vertrauensvotum von mehr als 100 gewichtigen Unterschriften zur Mitgliedschaft erhielt, etwa kein erhebliches Resultat sei? — Wenn den Grenzboten davon „nichts bekannt" sein will, obgleich die Redaction am Orte selbst lebt, so fragen wir, welchen Zweck derartige „Berichte" überhaupt haben können, wenn nicht etwa den der Verdrehung und Verdächtigung? R. P.

Sie heißen: Verbannung aller Sonderinteressen, zum Wohl und zur Förderung des Ganzen, in freiem Ideenaustausch; gemeinsames und einiges Zusammenwirken verschiedener Schulen und Richtungen zu gleichen künstlerischen Zwecken; principvolle, systematisch entworfene Programme im Sinne des musikalischen Fortschritts; Verbindung von Musikfest und Tonkünstlerversammlung, von praktischen Aufführungen mit theoretischen Untersuchungen und gemeinsamen Berathungen über allgemeine Kunstinteressen; Anbahnung einer Verständigung mit anders- und gegnerisch Gesinnten, zur Ausgleichung bestehender Spaltungen und Parteistreitigkeiten; Anknüpfung persönlicher Bekanntschaften und näherer Verbindung unter Gleichgesinnten; hierdurch Kräftigung und Erhöhung des künstlerischen Standesbewußtseins und der collegialischen Beziehungen unter den Musikern; endlich Gründung eines allgemeinen deutschen Musikvereins.

Fügen wir nun noch hinzu, daß (wie die „Leipziger Zeitung", in der Wissenschaftlichen Beilage vom 12. Juni, hervorhob), „das ganze Arrangement des Unternehmens, welches unter den Protection eines fürstlichen Mäcens stand, allenthalben den Charakter höchster Liberalität trug, da alle Aufführungen für die fremden Theilnehmer und Gäste, zum Theil sogar für das (einheimische) eingeladene Publicum von mehreren Tausenden, unentgeldlich stattfanden" — so glauben wir, daß unsere Tonkünstler-Versammlung wol mit einigem Recht jene hervorragende, exceptionelle Stellung für sich in Anspruch nehmen dürfte, welche ihr von einem anderen Referenten bereitwillig durch den Ausspruch zuerkannt wurde: „daß das Ganze einen wahrhaft künstlerischen Charakter hatte und hoch über dem gewöhnlichen Niveau der Musikfeste stand." —

(Fortsetzung folgt.

Ueber Tempobestimmung durch Gedankenschwingung.

Unter diesem Titel stand ein Antrag des Hrn. Musik-Dir. Rabe aus Lenzburg (in der Schweiz) auf dem Programm des dritten Tages (Nachmittag den 3. Juni) der Leipziger Tonkünstler-Versammlung. Wegen Kürze der Zeit konnte jedoch dieser Gegenstand, wie so mancher andere, nicht zur Verhandlung kommen. Wir sind aber seitdem von so vielen Seiten um Aufklärung über den eigentlichen Inhalt dieses Antrags angegangen worden, daß wir für angemessen halten, im Folgenden einen Brief des Hrn. Musik-Dir. Rabe zu veröffentlichen, welcher bereits im Januar d. J. an den Redacteur d. Bl. gerichtet wurde, und das Wesentlichste dieses Themas wenigstens insoweit erörtert, daß man darüber ein allgemeines Urtheil sich bilden kann. Ueber das Speciellere würde der Verfasser selbst, auf erfolgte Anfrage, gewiß bereitwillig nähere Auskunft ertheilen.

D. Red.

Lenzburg, den 28. Januar 1859.

Sehr geehrter Herr Doctor!

In Ihrer Abhandlung: „Franz Liszt als Symphoniker", lese ich (Seite 8):

„Freilich bleiben noch einige Schwierigkeiten (eines schnellen und eingehenden Verständnisses der Liszt'schen symphonischen Dichtungen). Die wichtigste derselben liegt vorzugsweise in dem Umstand, daß es dem Componisten nicht gefallen hat, wenigstens die Hauptsätze (denn durchaus wäre es bei seiner Vortragsweise unmöglich) zu metronomisiren. Mißgriffe im Tempo sind auf diese Weise sehr leicht möglich, und werden beitragen das Verständniß zu erschweren, um so mehr, als diese Tempi doch etwas von denen, die der Deutsche zu nehmen gewohnt ist, abweichen, durch größere Schroffheit der Gegensätze, größere Langsamkeit in den langsameren, größere Rapidität in den geschwinderen Sätzen, abweichen. Auch die Schwierigkeit der Ausführung, namentlich die des Lesens, ist anfangs für den nicht sehr Geübten nicht gering. Es ist nicht ganz leicht demnach, sich hineinzuarbeiten. Doch sind derartige Dinge bei einigem guten Willen bald zu beseitigen, — man darf eben nicht erwarten, daß das Neue im Anfang gleich so geläufig sei, wie jetzt das Alte ist, — und was das Tempo betrifft, so muß sich dies durch authentische Angaben und Tradition feststellen, wie dies auch bei den Werken der älteren Meister der Fall gewesen ist."

Dies veranlaßt mich, Ihnen aus meiner Dirigentenpraxis eine Mittheilung zu machen. Werke, die mir nach ihrem geistigen Inhalte noch neu und unbekannt, aber deren Zeitmaße nach Mälzel's Metronom bestimmt waren, umsetzte ich mir nach meinen Gedankenschwingungen, und traf nach näherer Einsicht immer das richtige, bestimmte Zeitmaß. Um Ihnen dieses in Kürze zu erklären (weiteres Eingehen vorbehalten), lehne ich mich an den Anhang über den Chronometer, Seite 91 und folgende, in der „Allgemeinen Musiklehre von Marx (1839). Als erster Grad der Bewegung ist die langsamste, und als zweiter Grad, die mäßig langsame Bewegung, ungefähr die unterste Stufe M. M. ♩= 50 anzunehmen. Dritter Grad M. M. ♩= 90, vierter Grad ♩= 120 bis ♩= 130, fünfter Grad ♩= 140 bis ♩= 160.

Ohne mich in die Einzelheiten jetzt einzulassen, und die Vergleichungen meiner Gedankenschwingungen zu bezeichnen und mit Beispielen, etwa nach den Angaben eines genauen Freundes und Schülers Mozart's (Leipzig. Mus. Ztg.) über die Tempi des „Don Juan", zu belegen, will ich einstweilen nur mein Verfahren beim Tempoergreifen angeben.

Angenommen, daß das absolute Zeitmaß M.M. ♩= 60 eine und ♩= 120 zwei Bewegungen in der Secunde macht: so zählte ich, bei M. M. ♩= 60, in Gedanken — (die Zahl wird nur im Geiste einsilbig nach einander gedacht) — eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, auf einen Schlag in der Secunde; folglich nur eins, zwei, drei, bei M. M. ♩= 120 oder zwei Schlägen in der Secunde. Ich habe dann mit den einsilbigen Zahlen 1—12 alle Zeitmaße vergleichen, feststellen und richtig ergreifen können.

Marx sagt ganz richtig (auf Seite 93): „In Wahrheit kommt es aber der Tonkunst, die nicht mathematisch bestimmte Größen, sondern die Regungen der Seele und die freien Bewegungen des Geistes zu offenbaren hat, auf ein mathematisch ausgemessenes Zeitmaß gar nicht an, ja sie findet es ihrem Wesen widersprechend, und in der That die ungefähren Tempobestimmungen für dasselbe zusagender, als die absoluten metronomischen." Somit glaube ich, wir könnten uns vom Metronom entbinden, und die Zeitmaße aufs bestimmteste vom Geiste für den Geist festsetzen, durch unsere einsilbigen Zahlen, die wir nach einander denken.

Um die Zeitwerthe der Notengattungen mit Zahlen zu bestimmen, die wir nur im Geiste zählen, gäbe z. B. ♩= 1. Prestissimo [2/4: 1. 1.] als sehr schnellen Nieder- und Aufschlag für den Dirigenten. Auf diese Art müßte man alle Tempi bestimmen, z. B. ♩= 3. Allegro [2/4: 1. 2. 3. 1. 2. 3.] &c. &c. Ich glaube,

daß solche Bestimmungen das genaueste Verständniß zwischen Componisten und Ausübenden abgäben.

Prüfen Sie gefälligst, und ich bin überzeugt, daß Sie dies einführbar finden werden. Machen Sie davon beliebigen Gebrauch; und es sollte mich freuen, wenn aus der Natur der Sache begründete Bestimmungen ihre natürliche Anwendung fänden.

Es empfiehlt sich Ihnen hochachtungsvoll und ergebenst

Rabe.

Aus New York.

New York, am 26. Juni 1859.

Daß sich jeder hierlebende Leser der „Neuen Zeitschrift für Musik" über den trefflichen Artikel Ihres geehrten Mitarbeiters Hoplit — „Der musikalische Fortschritt jenseit des Oceans" (in Nr. 12 des 50. Bds.) — außerordentlich gefreut hat, bedarf wol kaum der Versicherung. Es ist nicht allein schmeichelhaft für uns, zu wissen, daß man sich in der alten Welt für den musikalischen Fortschritt in der neuen Welt interessirt, sondern auch aufmunternd, daß dieses Streben von so ausgezeichneter Seite anerkannt wird. Obgleich man auch hier bei Aufführungen neuester Tonschöpfungen auf bedeutende, mitunter eigenthümliche Schwierigkeiten stößt, so hat Ihr Mitarbeiter doch Recht, wenn er behauptet, daß sich der Amerikaner nichts octroyiren läßt, und daß der Philister und der alte Schlendrian hier nie Wurzel fassen können. Man ehrt das Alte, man bewundert das Große und Schöne im Ueberlieferten, aber man läßt dem Neuen auch sein gutes Recht widerfahren, man versucht es, bringt es vors Publicum; gefällt es und schlägt es durch, so bleibt das Neueste ebenso gut auf dem Repertoir, wie das sogenannt Classische. Zählt man doch Schumann jetzt schon zu den Classikern.

Der Artikel Hoplit's erschien, mit Hinweglassung einiger Stellen und Hinzufügung einiger Namen würdiger Vertreter deutscher Tonkunst in Amerika, im Wesentlichen unverändert in der in Philadelphia herausgegebenen „Deutschen Musikzeitung" und wurde hierauf durch Hrn. Dwight's musikalisches Organ, welches in Boston erscheint, in wörtlicher Uebersetzung (die aber nicht dem Originalartikel, sondern der Deutschen Musikzeitung in Philadelphia entnommen war) dem amerikanischen Publicum vorgeführt. Die oppositionellen Zusätze des Bostoner Redacteurs sind der eigenthümlichen Denkweise desselben zuzuschreiben, und mögen allenfalls für Boston am rechten Platze sein, finden aber auf New York und die Ver. Staaten im Allgemeinen keine Anwendung. Es ist Thatsache, daß durch unermüdliche Bestrebungen thatkräftiger Männer den neuesten Werken des musikalischen Fortschritts hier Eingang verschafft wurde, und daß hier sowol Wagner's Musik, als Liszt's „Symphonische Dichtungen" mit Enthusiasmus aufgenommen wurden. Der Referent der „Musical Review", dessen in dem Artikel Hoplit's ehrenvolle Erwähnung gethan wird, ist der bekannte musikalische Schriftsteller Theodor Hagen, der wol verdient, hier namentlich genannt zu werden. Th. Hagen hat in der neuesten Nummer der „Musical Review" (vom 25. Juni) auch eine schlagende Erwiderung auf Hrn. Dwight's Commentar zu Hoplit's Artikel erscheinen lassen, indem er letzteren zugleich nochmals (zum erstenmale vollständig) in dem genannten New Yorker Journale veröffentlichte.

Statt vier Philharmonischer Concerte, wie es bisher üblich war, hat man die Anzahl, sowol in der verflossenen Saison als auch für die folgenden, auf fünf festgestellt; auch das ist, wenn auch ein kleiner, so doch immerhin ein Fortschritt. Diese fünf Concerte der 17. Saison waren sämmtlich unter der Leitung unseres tüchtigen Dirigenten Karl Bergmann. Das erste brachte: fünfte Symphonie (D moll) von Gade, Ouverture zur „Belagerung von Corinth" von Rossini, ein Quartett-Concert von L. Spohr, ein Phantasiestück für Cornet à piston, componirt und vorgetragen von Hrn. Schreiber. An Gesängen: eine Arie aus Mozart's „Titus" und Arie aus „Maritana" von Wallace, beide gesungen von Miß Hattie Andem, ferner Recitativ und Arie aus der Oper „Guttenberg" von Füchs und ein Lied von Lachner, gesungen von Hrn. Ph. Mayer. — Das zweite Concert brachte Beethoven's siebente Symphonie, Ouverture zu „Fierabras" von F. Schubert (als Neuigkeit), Ouverture zum „Beherrscher der Geister" von C. M. v. Weber, das zweite Clavierconcert von Mendelssohn, gespielt von Mad. Johnson Graever und das Violinconcert von Mendelssohn, vorgetragen von Hrn. Bruno Wollenhaupt, einen Chor aus „Fidelio" und Recitativ und Chor aus Wagner's „Rienzi", vorgetragen von den Mitgliedern der Gesangvereine „Arion" und „Teutonia". — Dieses zweite Philharmonische Concert war wol das interessanteste und gelungenste der Saison. Madame Johnson Graever spielte das Mendelssohn'sche Clavierconcert mit Verständniß und Correctheit. Bruno Wollenhaupt's (meines Bruders) Violinspiel ist in Leipzig genügend bekannt, wo er schon im Januar 1855 in einem Gewandhausconcerte großen Beifall erntete; nur soviel sei hinzugefügt, daß ein vollendeteres Violinspiel im Philharmonischen Concert noch nicht gehört ward, und fast endloser Applaus den Vortrag des jungen Virtuosen krönte. — Das dritte Concert brachte: Symphonie Nr. 2 in D von Haydn, Symphonie Nr. 4 von R. Schumann, Festouverture und Triumphmarsch in Es von Ries, eine Arie aus der „Favorite" und einen sogenannten „Sacred song", dem es zwar nicht an Trivialität, wol aber an Heiligkeit mangelte, vorgetragen von Miß Couran. In diesem Concert trat Hr. William Saar, der in Leipzig und Berlin studirte, vor die Oeffentlichkeit mit Chopin's E moll-Concert (zweiter und dritter Satz), einem Nocturne in Es von Field und der Rubinstein'schen Concertetude in C, Op. 23. Wenngleich Hr. Saar kein Virtuos ersten Ranges genannt werden kann, so zeigte er doch durch seine Leistungen, daß er in Europa bedeutende Fortschritte gemacht hatte. — Das vierte Concert brachte uns die Symphonie eines amerikanischen Componisten Namens Georg F. Bristow. Obgleich das lang ausgesponnene Tongemälde dieses amerikanischen Tonsetzers sich durch die vier gebräuchlichen Sätze der Symphonie durchwindet, so hat es außer der Instrumentation, welche oft wirksam gewählt ist, mit den Werken gleiches Namens unserer deutschen anerkannten Componisten nichts gemein als den Namen. Formlosigkeit, zu süße, weichliche Melodien, verbunden mit vielen Mendelssohniaden, sind Hauptfehler dieses Werkes. Hr. Bristow, der alles, was er weiß und kann, autodidactisch erworben hat, ist ohne Zweifel ein talentvoller Mann, der, wenn er einige Jahre in Deutschland zubringen könnte, sicherlich Besseres leisten würde. Die Ouverture zu „Leonore" in C von Beethoven und Marschner's Vampyrouverture wurden recht wacker aufgeführt. Ein Schüler des Leipziger Conservatoriums S. B. Mills, der zuerst in Bergmann's Sonntagconcerten sich hören ließ und bedeutende Sensation erregte, trat hier mit Schumann's A moll-Concert und mit Liszt's Concertparaphrase über Mendelssohn's Hochzeit-

marsch und Elfenreigen auf. Hr. Mills ist ein tüchtiger Virtuos und gereicht dem Leipziger Conservatorium zur Ehre; er hatte einen bedeutenden Succeß. Sein Spiel ist correct, sein Anschlag kräftig und zugleich weich, seine Technik eminent; die Compositionen spielte er tadellos. Es ist zu bedauern, daß sein Repertoir kein umfangreiches und er daher genöthigt ist, dieselben Werke immer wieder vorzutragen. — Leider war ich durch Krankheit verhindert, dem fünften und letzten Philharmonischen Concerte dieser Saison beizuwohnen. Das Programm bestand in Beethoven's vierter Symphonie, „Les Préludes", symphonische Dichtung von Fr. Liszt, Euryanthen-Ouverture von Weber, Serenade und Allegro giocoso für Piano und Orchester von Mendelssohn, vorgetragen von Richard Hoffmann, sowie Spinnerlied von Littolf und Polonaise Op. 53 von Chopin, vorgetragen von demselben. Ich glaube, daß unsere Philharmonischen Concerte ein günstiges Zeugniß für das Aufstreben des jungen Amerika ablegen. Das Orchester zählt zu seinen Mitgliedern manchen bedeutenden Künstler, und daß wir die Tonwerke großer Meister in so gediegener Aufführung zu hören bekommen, ist der sicherste Beweis, daß wir in Hrn. Bergmann einen Director besitzen, der es sich angelegen sein läßt, aufs sorgfältigste einzustudiren.

Die von Hrn. C. Bergmann im vorigen Winter veranstalteten Subscriptionsconcerte, sechs an der Zahl, fanden Sonntags statt, und erfreuten sich theilweise eines zahlreichen Besuchs. Das Publicum, im Allgemeinen ein anderes als das der Philharmonischen Concerte, bestand meistens aus Deutschen und überhaupt Fremden, da der Amerikaner selten an Sonntagen etwas anderes, als die Kirche besucht; nur hie und da sah man ein bekanntes, amerikanisches Gesicht, welchem man in jedem Concert begegnet, wo etwas Gediegenes aufgeführt wird. Die Programme dieser Concerte waren äußerst gewählt und boten Abwechselung genug, um jeden Musikliebhaber anzuziehen. Wir hörten zwar von einem kleinen, aber aus 40 der besten Künstler New York's bestehenden Orchester im ersten Concert: Beethoven's vierte Symphonie, Mendelssohn's Sommernachtstraum-Ouverture und Robespierre-Ouverture von Littolf; im zweiten: Symphonie D moll von R. Schumann, Tannhäuser-Ouverture und Concert-Ouverture in A von Julius Rietz; im dritten: Oceansymphonie von A. Rubinstein, „Le Carneval Romain" von H. Berlioz und Weber's Euryanthen-Ouverture; im vierten: Jupitersymphonie von Mozart, Variationen aus Beethoven's Septett, Ouverture zu „Iphigenia in Tauris" von Gluck und Ouverture zu „Medea" von Cherubini; im fünften: Symphonie Nr. 1 Beethoven, „Les Préludes" v. Fr. Liszt und Ouverture zu „Athalia" von Mendelssohn; im sechsten: Ouverture zu „Leonore" Nr. 3 von Beethoven, nochmals die Liszt'schen Präludien und zwar auf allgemeines Verlangen, Ouverture zu „Die lustigen Weiber von Windsor" von Nicolai. — Ein siebentes Concert zum Benefiz C. Bergmann's brachte R. Schumann's vierte Symphonie in D moll, Ouverture zu „Ossian" von Gade und die Concertouverture eines hiesigen Künstlers und Violinvirtuosen E. Mollenhauer. Die Solisten dieser Concerte waren: die Violinisten Mollenhauer und Thomas, der Cornet à piston-Virtuos L. Schreiber, der Pianist Saar, welcher die Serenade und Allegro giocoso von Mendelssohn und eine Rhapsodie von Liszt vortrug; Frl. Lebrecht, eine Schülerin des Leipziger Conservatoriums, welche ihr Debut mit Mendelssohn's G moll-Concert, einer Etude von Henselt und Schulhoff's Galopp machte; sie erfreute sich einer guten Aufnahme und spielte recht brav. Im sechsten Concert feierte Hr. S. B. Mills seinen ersten Erfolg in New York; er spielte dieselben Sachen, die er später im Philharmonischen Concerte vortrug; in Bergmann's Benefizconcert trug er den ersten Satz des Beethoven'schen Es dur-Concertes vor und ein Solo von Chopin. Wir hoffen, daß Hr. Bergmann in nächster Saison diese trefflichen Concerte fortsetzen werde.

Der eisernen Geduld und den anstrengendsten Bemühungen des wackern Bergmann, in Verbindung mit dem Gesangverein „Arion" und als Solisten der Damen Siedenburg, Pickaneser, der HH. Pickaneser, Graff, Lehmann, Urchs und Lotti, haben wir es zu danken, daß Wagner's „Tannhäuser" hier in Scene ging. Zu bedauern ist, daß dieses große Unternehmen kein besseres Resultat lieferte. In einem kleinen Theater, ohne akustische Wirkung, ging die Vorstellung vor sich, während „Trovatore", „Traviata" ꝛc. in den großartigen Räumen unserer prachtvollen Academy of Music in Scene gingen. Orchester und Chor ersetzten, was hin und wieder die Solopartien zu wünschen übrig ließen.

Die Matinéen der HH. Mason und Thomas, welche ich leider diesen Winter zu besuchen verhindert war, bringen das Beste der Kammermusik, sowol Altes als Neues, und erfreuen sich der Theilnahme des Publicums. — Hr. Bruno Wollenhaupt wurde von dem Opernunternehmer Hrn. B. Ullmann engagirt, die italienische Prima Donna Maria Piccolomini auf ihrer Concertreise in die Hauptstädte des Westens und Südens zu begleiten. Es war für ihn ein wahrer Triumphzug, und alle Berichte stimmen darin überein, daß noch nie ein Violinspiel sympatischer auf die Zuhörer gewirkt habe.

H. A. Wollenhaupt.

Wiener Briefe.

I.

(Schluß des Opernberichtes.)

Die „Lustigen Weiber" unseres als Dirigent großer Massen unvergeßlichen Nicolai haben in kurzer Frist zwei Gänge über unsere Breter gemacht. Hätte das Werk mehr Stileinheit, es wäre den trefflichsten seiner Art beizugeben. Nur selten spielt in neudeutschen Opern der „prickelnde Humor" eine so glückliche Rolle, als in dieser Partitur. Aber der gewandte und geistvolle Componist hat es hier wie in allen seinen Arbeiten, die nicht gerade dem Dienste der Kirche geweiht waren, mit dem Deutschthume nicht sonderlich genau genommen. Er liebäugelt da wie dort nicht blos mit Weber, Spohr, Marschner und noch Aelteren unseres Stammes, sondern auch mit den Wohldienern des fremdländischen Südens. Dies trübt sehr oft den guten Eindruck dieser Oper. Die Vorstellung griff und klappte im Ganzen gut ineinander. — Ebenso kurz glaube ich die Reprise des Kreuzer'schen „Nachtlagers" abmachen zu dürfen. Bekanntlich ruht diese ganze zuzeiten recht gern gehörte Oper auf den Schultern des Jägers und der Gabriele. Füllen diese ihre Plätze gut aus, so ist das Glück dieser Partitur entschieden. Nun war unser Beck ein in jeder Art vorzüglicher Schütz und Frau Dustmann eine sehr geistreiche und anspruchslos-gemüthliche Gabriele. — Die „Stumme" und die „Jüdin", diese beiden einander so geistverwandten Opern, sind bei uns mit großem Fleiße studirt, und gehen immer mit Pomp, daher siegenden Beifalls gewiß, über die Scene der Kärntnerthorbühne. In Anbetracht der theils wirklich mächtigen Anlage und im Einzelnen so feinen Ausführung der Auber'schen Partitur wünschte ich blos einen

maßvolleren Masaniello, als den ohne Unterlaß schreienden Hrn. Steger. Eleazar in der „Jüdin" ist der einzige Wurf, der Hrn. Steger immer wohl gelingt. Hier reicht sein aus dem Vollen gebahrender Naturalismus hin, um auf die Massen entsprechend zu wirken. — Auch die „Ballnacht" stand einige male am Repertoir. Allein jedesmal sah ich durch ein gleichzeitig vorgekommenes, ungleich wichtigeres Concert mich an dem Besuche dieser Aufführung gehindert. Beginnt die deutsche Opernzeit wieder, so dürfte wol diese Auber'sche Oper nicht lange feiern. Denn — wie man sagt und an ihrer häufigen Reprise deutlich sieht — gefällt sie allgemein. Eben in Schilderung des französischen Opernmusiktreibens in unseren Mauern begriffen, sei vervollständigend noch die mehrmalige Gabe einer komischen Operette Adolf Adam's erwähnt. Sie heißt „Die Alpenhütte", spielt einen Act, beschäftigt drei Solisten, Frl. Hoffmann, die HH. Walter und Mayerhofer, ist nach allbekannter Auber'scher Schablone gewandt componirt, in dieses Wortes buchstäblichem Sinne, und wird durch die ebengenannten Personen frisch genug vom Stapel gelassen.

Was „Diana von Solange" betrifft, so kann ich es mir bequem machen, und ganz einfach auf den Bericht Ihres Dresdener Correspondenten (in Nr. 13 des 50. Bandes Ihrer Zeitschrift) mich stützen. Diese Besprechung ist, wenigstens in jenem zwischen den Zeilen wohldurchsichtigen Theile, den sie aus Klugheitsgründen verschwiegen hat, ein so treuer Wiederhall meiner Ansichten, daß ich es für unnöthig erachte, über diese Oper ausführlicher zu referiren. Ihr Erfolg war bei uns ein succès d'estime; ihre Darstellung eine der guten Leistung unserer Bühnenmitglieder viele künstlerische Ehren bringende That. Die herzogliche Partitur ist eine für einen Mann solcher Stellung achtungswürdige Erscheinung, und viel zu anständig gehalten, um ein scharfes kritisches Eingehen im strengsten Sinne herausfordern zu können. — Der Schluß unseres Opernjahres wurde mit „Fidelio" gemacht, also nicht mit „Lohengrin", wie anfänglich versprochen war.*) Gegen die Wahl dieses Meisterwerkes älterer dramatischer Tonmuse ist nichts einzuwenden, sehr Gegründetes aber gegen die Aufführung, der jede Spur von Begeisterung fehlte. War es Erschöpfung aller Kehlen durch vorhergegangene Mühen, waren es Reisepläne, die unseren Sängerbund am Abende des 31. März schon mehr, denn ihre noch zu lösende hohe Aufgabe beschäftigt hatten, kurz „Fidelio", obwol theilweise neu und sogar mit den besten unserer Bühnenkräfte besetzt, hatte im Ganzen sehr trägen Zug. Fast sämmtliche Solisten, den sonst als Florestan so unvergleichlichen Ander mit eingeschlossen, ließen Beethoven's Werk unter dem Drucke ihrer stimmlichen und vielleicht ihr zufolge auch geistigen Unaufgelegtheit, schwere Leiden durchkämpfen. Am besten machten ihre Sache noch die Chöre und das Orchester. Doch auch diese wackeren Cohorten unserer bühnlichen Garde habe ich schon beherzter und seelenvoller in das Beethoven'sche Klanggetriebe und in deren dichterischen Kern dringen gesehen. Die hiesige Zeitungspresse hat sich zwar — im Uebermaße eines gewissen künstlerischen Wohlwollens — nach allen Kräften bemüht, diese Vorstellung als eine der besten ihrer Art zu preisen; allein ihr Trachten war Sisifusarbeit. Diese Oper mag allerdings fleißig studirt worden sein, dafür bürgt schon Eckert's Tactirstab. Auch hat dieser thätige und künstlerisch hochgebildete Lenker unserer Bühne alles Mögliche zur würdigen, ja sogar glanzvollen Vertretung jener immergrünen Blüte dramatischen Tongeistes aufgeboten. Dies Alles gehört aber lediglich in das Reich der Gesinnung. Wir hoffen recht bald von einer belebteren Darstellung dieser, der Gattung, Art und Wesenheit nach einzigen Beethoven'schen Geistlebensfrucht Kunde geben zu können.

Ueber die Fortgänge unserer vorstädtischen Spieloper kann ich Ihnen seither nur eine einzige Thatsache melden. Eine nach Auber'schem Muster ganz nett zusammengestellte komische Operette von Ferdinand Poise war es, die uns eine Stunde hindurch recht belustigt hat. Das Werkchen heißt „Jungfer Nachbarin". Es beschäftigt nur zwei Personen, und wickelt einen nichts weniger als neuen Stoff, der mit einer Unzahl von Mißverständnissen anhebt und mit einer Heirath schließt, in launigem Dialoge und sehr frisch klingender, besonders in harmonischer Beziehung ganz pikant ausgestatteter Musik ab. Uebrigens wird diese ergötzliche Bluette auch durch unseren im Niedrig- wie Feinkomischen gleich bewanderten, ja geistvollen Mimen und Parlandosänger Treumann, sowie durch Frl. Schäfer, eine in ihrer Art reizende Bühnen- und Sangeserscheinung, so lebensvoll dargestellt, daß es eine wahre Freude ist, den ganz netten Spaß mitzumachen. Das vom Componisten mit sinnigen Pointen bedachte Orchester reiht sich in der Ausführung seiner Rolle dem Besten seiner Art an. Das Verdienst gebührt hier in doppelter Richtung dem Violinprimdirector jener Vorstadtcapelle, Hrn. Krottenthaler. Dieser hat den Clavierauszug der genannten Operette sehr glücklich und geschickt in orchestrale Form gegossen, und auch am Capellmeisterpulte seine, durch fast tägliches Abspielen leidigen Possentandes ohne Schuld künstlerisch demoralisirten Vorstadtleutchen, als guter Musiker recht wohl zu lenken, ja sogar zu befeuern gewußt. Demungeachtet liegt der Wunsch nahe, sowol die genannte Operette, als ihre bereits in meinem vorletzten Schreiben erwähnten, aus dem Französischen ins Deutsche auch orchestral übertragenen Vorläufer, einmal in ihrer ursprünglichen Gestalt zu hören.

*) Ebenso der Anfang der neuen Saison am 17. Juli.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig, 27. Juli. — Die Oper brachte am 20. Juli „Stradella", am 23. eine Wiederholung der „Zauberflöte" und gestern die Repetition des „Freischütz". Frl. Nachtigal und Hr. Bernard traten in allen drei Vorstellungen vereint auf, doch zogen wir vor, diese nicht zu frequentiren, da wir Hrn. Bernard in den zwei letztgenannten Opern bereits gehört hatten, einen Besuch des „Stradella" bei 28 Grad Hitze ohne Schlaganfall nicht riskiren zu können glaubten, und überdies aus dem Repertoir ersahen, daß Frl. Nachtigal durch die Wahl ihrer Gastrollen unser früheres Urtheil nur bestätigte, ohne bis jetzt Gelegenheit darzubieten, sie von neuen Seiten und in anderem Genre kennen zu lernen. — Ohnedies wird das Theaterinteresse in diesem Augenblick durch das Gastspiel der Frau Seebach-Niemann consumirt, welche am 24. als Gretchen, am 25. als Anna Lise gastirte und heute als Maria Stuart auftreten wird. Leider gehört ein Bericht über die eminenten Leistungen dieser großen Künstlerin nicht in den Bereich dieser Blätter.

Seit etwa 14 Tagen ist das „Leipziger Tageblatt" der Schauplatz zahlreicher und heftiger Kämpfe für und gegen die Existenz der Zwischenspiele in den Chorälen beim Gottesdienst. Dieser Streit ist bekanntlich schon ein sehr alter, wurde aber bisher meist nur in den betreffenden Fachjournalen ausgefochten, während in Leipzig die neueste Anregung dazu vom Publicum ausgegangen zu sein scheint. Die Anhänger des rhythmischen Chorales und die der Zwischenspiele stehen sich natürlich schroff

gegenüber; ob man sich für jene oder diese erklärt, ist eine Principfrage, welche jedoch immer allgemeiner zugunsten der letzteren entschieden wird. Dagegen wenden sich beide Parteien (unserer Ansicht nach mit Recht) gegen die Vermittlungspolitik jener Musiker, welche zwar die Zwischenspiele verbannt, aber auch den Choral nicht rhythmisirt, sondern statt dessen die lang ausgehaltenen Fermaten eingeführt haben wollen. Das letzte Wort in dieser hier localisirten Streitfrage sprach unser Mitarbeiter Robert Schaab (zugleich Mitarbeiter der „Euterpe"), indem er sich für die Interludien erklärte, natürlich mit Beseitigung der hierbei eingerissenen Mißbräuche und Verunstaltungen, in Hinweisung auf die Choralbücher von Ritter und Volkmar, welche die Fermate am Schluß jeder Choralzeile durch zwei bis vier meist dreistimmige Accorde auf musikalisch angemessene Weise ausfüllen. Die sächsische Kirchenbehörde hat, soviel uns bekannt, in dieser Angelegenheit noch nicht intervenirt, sondern die Entscheidung dieser rein musikalischen Frage bis jetzt den resp. Organisten überlassen. — Mit dem 1. August tritt hier ein neues, vom Stadtrath entworfenes Regulativ von 30 Paragraphen für den gewerbsmäßigen Musikbetrieb in der Stadt Leipzig in Kraft. Da jedoch dieses Regulativ nur die sogenannten „musikalischen Aufwartungen" umfaßt, die Kunstleistungen des Stadtorchesters aber, welches die Kirchen- und Theatermusik, sowie die Concertmusik im Gewandhaus und die der „Euterpe" zu übernehmen hat, hiervon ausschließt, haben wir in d. Bl. keine Veranlassung, näher darauf einzugehen. Es sei nur bemerkt, daß jedes nach vorhergegangener Prüfung concessionirte Musikcorps mindestens aus 18 und höchstens aus 21 Mitgliedern zu bestehen hat, und verpflichtet ist, in bescheinigten Krankheitsfällen der Mitglieder des Stadtorchesters, oder wenn an einem Abend Gewandhausconcert und Theater zu gleicher Zeit stattfindet, auf Verlangen genügende Substituten gegen eine bestimmte Vergütung zu stellen. R. P.

Köthen. — (Provinzial-Liedertafel.) — Am 18. und 19. Juni ward das alljährlich wiederkehrende Fest der Provinzial-Liedertafel in Köthen abgehalten. Die Zeitverhältnisse, namentlich die einige Tage vorher in Preußen angeordnete Mobilisirung, waren auf den Besuch des Festes nicht ohne Einfluß geblieben, daher sich die Zahl der Sänger ungefähr nur auf 150 belief. Wir haben in unserm früheren Bericht über das Fest in Barby Zweck und nähere Einrichtung des Provinzial-Liedertafelbundes schon mitgetheilt, und können daher sofort zur Feier selbst übergehen. Begünstigt durch das herrlichste Wetter wurde am 18. Nachmittags die Liedertafel unter Direction von J. Schneider durch den Vortrag der bekannten doppelchörigen Lieder von Rochlitz und Fr. Schneider im geräumigen und festlich geschmückten Saale zum Prinzen von Preußen eröffnet. Es folgten nun: Begrüßungslied der Köthener Liedertafel; Einzel-Vortrag derselben: Gebet von Appel, ein sehr zu empfehlendes, tiefempfundenes Chorlied mit Baß-Solo (Leipzig, bei Kahnt soeben erschienen), Lieder von Maurer, Lenz, Abt, Jul. Schneider, Marschner, Thiele, Reissiger, Zelter, Otto, Fr. Schneider, untermischt mit Solovorträgen der Liedertafeln zu Dessau, Magdeburg, Zerbst, Barby, Berlin. Halle war nicht so stark vertreten, um sich an den Einzelvorträgen betheiligen zu können. Am 19. früh Chorgesang auf dem Markte, sodann per Eisenbahn Besuch des schattenreichen Schloßgartens in Biendorf, zur Einnahme eines gemeinschaftlichen Frühstücks, mit kräftigen Gesängen gewürzt. Nachmittags fand die zweite Tafel im Festlocale in ähnlicher Weise wie Tags zuvor, unter Chorgesängen von Schneider, Marschner, Mendelssohn, Mühling, Becker, Reichardt &c. statt. Die Stimmung war bis zum Auseinandergehen im Garten zu Osterköthen eine ungezwungen heitere. Dank den Köthener Gesanggenossen für ihre freundliche Aufnahme, für die vortrefflichen Arrangements, für die sinnige Ausschmückung des Festprogramms mit dem Porträt des Stifters der Liedertafel: Fr. Schneider. Die nächste Provinzial-Liedertafel wird in Dessau stattfinden, und Musik-Dir. Thiele dieselbe leiten.

Th. Schneider.

Aus Zwickau. Unsere diesjährige Concertsaison — über deren erste Hälfte d. Bl. im Januar berichteten — hat im weiteren Verlauf noch an Interesse zugenommen. Das fünfte Abonnementconcert am 25. Januar enthielt an Instrumentalwerken Rob. Schumann's D moll-Symphonie und die Concertouverture in A dur von Rietz. Außerdem waren zwei namhafte Gäste aus Dresden zur Mitwirkung gewonnen worden, Frl. Emilie Krall, königl. Hofopernsängerin und Kammermusikus Friedr. Seelmann. Erstere sang Mozart'sche und Weber'sche Opernarien, nebst Liedern von Schubert und Mendelssohn, und erregte mit ihren Vorträgen allgemeine Begeisterung. Hr. Seelmann spielte Beethoven's Violinconcert und zwei sehr effectvolle Virtuosenstücke von Ernst und Eller (Valse diabolique). Der treffliche, auch in weiteren Kreisen geschätzte Künstler erwarb sich ebenfalls lebhafteste Anerkennung. Kenner hatten bei den meisterlichen Vorträgen desselben Gelegenheit, sein ausgezeichnetes Instrument, eine Violine von Schlick in Dresden, als ganz vorzüglich schätzen zu lernen. Nach dem Concert bekam Frl. Krall eine Serenade vom Orchester und versprach bei dieser Gelegenheit eine baldige Wiederkehr. — Das sechste Concert am 17. März hatte desgleichen einen hochgefeierten Künstler in unsere Mitte geführt, Hans von Bülow. Er kam infolge der Einladung und besonderen freundschaftlichen Beziehungen zu unserem Musikdirector Dr. Klitzsch von Prag, wo er eben das Medicinerconcert mit so glänzendem Erfolg dirigirt hatte. Die Erwartungen von seinem Auftreten waren im höchsten Grade gesteigert, sein Name war durch die kurz vergangenen Berliner Vorgänge in der Presse zum Tagesgespräch geworden, seine Leistungen als Clavierspieler waren in einem Artikel des Tageblattes ihrer außerordentlichen Bedeutung nach, auf Grundlage der kritischen Einstimmigkeit der gesammten Musikwelt charakterisirt worden, und endlich war ein Clavierspieler ersten Ranges in Zwickau, seit der Anwesenheit des Künstlerpaares Robert und Clara Schumann im Jahre 1847, nicht gehört worden. Das reich ausgestattete Programm des Gastes bestand aus dem Capriccio über Motive aus den „Ruinen von Athen" von Liszt, der Bach'schen Orgelfuge in A moll in der Liszt'schen Claviertranscription, und zwei Paraphrasen über einen Schubert'schen Walzer (aus den Soirées de Vienne) und über den Tannhäuser-Marsch von Liszt, endlich der Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven. — Nach dem Vorgange so vieler erschöpfenden und kritischen Stimmen über Bülow's Spiel brauche ich hier nur den ganz außerordentlichen Enthusiasmus des Publicums zu constatiren. Obwol man nach den anstrengenden Aufgaben der gesammten Werke, die Bülow wie immer auswendig spielte, auf eine natürliche Erschöpfung hätte schließen sollen, so setzte er sich am Schlusse der Phantasie, dem stürmischen Beifallsjubel des Publicums in liebenswürdigster Weise entsprechend, noch einmal an den Flügel und spielte in ungeschwächter Frische und Genialität Liszt's reizende Transcription über den Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum". Einer ehrenvollen Erwähnung müssen wir bei dieser Gelegenheit des ausgezeichnet schönen Concertflügels aus Julius Blüthner's Officin in Leipzig thun, welcher im Besitze des Zwickauer Musikvereins, an diesem Tage durch Bülow's Meisterhand eingeweiht wurde und seine Feuerprobe glänzend bestanden hat. Der übrige Theil des Programms bestand aus Beethoven's B dur-Symphonie und einer Liederreihe für gemischten Chor von Carl Löwe, Hauptmann und Gade, welche geschmackvoll gewählt und fein und sinnig ausgeführt, zwischen die Claviervorträge eingelegt waren. Das ganze Concert war das besuchteste und glänzendste dieser Saison, namentlich hatte der Ruf des berühmten Gastes viele Fremde angezogen. — Das siebente Concert am 14. April enthielt die Cantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" und Suite (D dur) für Orchester von J. S. Bach, Arien aus „Samson" von Händel und „Orpheus" von Gluck, und die Es dur-Symphonie von Mozart. Mit diesem Concert schloß leider die diesjährige Saison; die politischen Verhältnisse wirkten dermaßen ungünstig auch auf unsere Stadt ein, daß man das letzte achte Concert bis auf bessere Tage aufschob. In Hoffnung auf diesen baldigen Wendepunct erwartet man zu Anfang des nächsten Cyclus eine höchst bedeutende künstlerische That, über welche ich Ihnen wol bald Genaueres mitzutheilen imstande sein werde. —r.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am 15. Juli gaben Frl. Emilie Genast und die HH. Concert-M. Singer und D. Pruckner zu Homburg ein glänzendes Concert im überfüllten Kursaal. Der Beifall war ein im höchsten Grade anerkennender und lebhafter; er steigerte sich bis zum Empfang und Hervorruf der ausgezeichneten Künstler. Frl. Genast sang die Arie aus dem „Barbier", Berceuse aus dem „Pardon de Ploermel" und den „Erlkönig" von Schubert; Singer spielte das Paganini'sche Concert und die Reverie von Vieuxtemps, Pruckner die Weber'sche Polonaise nach der Orchesterbearbeitung von Liszt, und Liszt's Prophetenphantasie. Hierzu kam als Einleitung die Ouverture zum „Sommernachtstraum" — sodaß das Programm nicht minder, als die künstlerischen Leistungen, in jeder Hinsicht als vortrefflich und für Homburg von seltener Vollendung zu bezeichnen sind.

Nachdem Frl. Auguste Stöger aus Prag in München noch in der „Jüdin", „Lucrezia" und im „Freischütz" aufgetreten ist, wurde sie vorläufig auf ein Jahr für die dortige Hofbühne engagirt.

Die Nachricht, daß Capell-M. Stegmayer seine Stellung am Hofoperntheater zu Wien wieder aufgegeben habe, bestätigt sich nicht.

Karl Tausig befindet sich gegenwärtig in Schlesien bei der Fürstin Hatzfeld, und gab in Gräfenberg ein Concert zum Besten der verwundeten österreichischen Krieger.

Karl Formes ist aus Amerika glücklich in Wiesbaden angekommen. Sein Proceß in New York ist also entweder eine Ente gewesen, oder gütlich beigelegt worden. Formes soll beabsichtigen, eine eigene

Operngesellschaft zu engagiren, mit welcher er im nächsten Herbst nach Amerika gehen und dort als Impressario und Sänger zugleich auftreten würde.

Concert-M. Singer ist von seiner Kunstreise am 24. Juni nach Weimar zurückgekehrt. Prof. Moscheles befindet sich mit seiner Familie in Eisenach.

In Hamburg gastirten im Stadttheater 25 Tänzer und Tänzerinnen aus dem Berliner Ballet-Corps mit getheiltem Erfolg.

Nachdem Hr. Regisseur Pasqué das Weimarer Hoftheater verlassen hat, um nach Darmstadt überzusiedeln, übernimmt Hr. Schauspielregisseur Kaibel in Weimar auch die Regie der Oper.

Frl. Belke von Trier und Hr. Bassist Roth aus Weimar gastirten in Frankfurt a. M. Erstere trat als Elisabeth im „Tannhäuser" mit zweifelhaftem Erfolg auf; letzterer sang in „Martha", „Don Juan" 2c. mit Beifall.

Oberregisseur Vollmer aus Frankfurt a. M. befindet sich gegenwärtig auf einer Rundreise, um für die Frankfurter Oper neue Kräfte zu gewinnen.

Rosa Kastner hat Brüssel verlassen und concertirt gegenwärtig in Spaa, wo sie sich während des Sommers aufzuhalten gedenkt. Auch Seligmann ist dort zu Concerten engagirt.

Musikfeste, Aufführungen. Das von dem Gesangverein „Melomania" projectirte, aber wegen der politischen Verhältnisse früher wieder aufgegebene Mainthal-Sängerfest, soll nunmehr doch noch Ende August oder Anfang September in Aschaffenburg abgehalten werden.

Auch das große Freiburger Gesangfest der badischen Vereine hat jetzt Aussicht, in diesem Jahre noch zustande zu kommen.

Der Singverein der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien gab unter seinem Director Herbeck am 12. Juli ein Concert mit folgendem trefflichen Programm: 100. Psalm von Händel, Geistliche Lieder von Hauptmann, Chöre aus „Christus" von Mendelssohn und die vier Balladen „vom Pagen und der Königstochter", sowie „Schön Rohtraut" von Schumann.

Neue und neueinstudirte Opern. Die neue Theater-Saison in Weimar beginnt am 1. October und soll mit dem, dort noch neuen „Propheten" eröffnet werden.

Alexander Dreyschock componirt jetzt eine lyrisch-romantische Oper: „Florette", oder „Die erste Liebe Heinrich's IV.", Text nach Zschocke's Novelle von C. Gollmick.

Meyerbeer's „Pardon de Ploermel" soll in Stuttgart und München schon im Herbst d. J. gegeben werden. Beide süddeutsche Bühnen wetteifern um die Ehre der ersten Aufführung. Hierauf dürften Wien und Dresden die nächsten glücklichen Bühnen sein. Von Berlin verlautet noch nichts.

„Diana von Solange" wird am 9. September (zum Geburtstag des Großherzogs) in Karlsruhe als Fest-Oper gegeben werden.

Literarische Notizen. Von unserm Mitarbeiter, Grafen Laurencin, ist eine neue musikalisch-ästhetische Schrift unter der Presse, welche gegen Dr. Eduard Hanslik und seine „tönend bewegten Formen" gerichtet ist, und dem trocknen Revisor des Musikalisch-Schönen die Haltlosigkeit seiner ganzen kaleidoscopischen Theorie Schritt für Schritt nachweisen soll.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem Cantor Chr. Aug. Meister zu Burgstädt (in Sachsen) ist aus Anlaß seines 50jährigen Amtsjubiläums die zum königl. sächs. Verdienstorden gehörige Medaille in Gold verliehen worden.

Beim diesjährigen Concours um den Preis für musikalische Composition am Pariser Conservatorium, hat die „Akademie der schönen Künste" den ersten großen Preis an H. Guiraud, Schüler von Halévy und Barbereau ertheilt; den zweiten Preis erhielt Dubois, Schüler von A. Thomas und Bazin; lobende Erwähnung erhielten Paladilhe und Deslandres. — Die Preis-Cantaten von Guiraud und Dubois wurden von Barbot, Battaille und Frl. Litschner vorgetragen.

Die diesjährige Preisaufgabe des Brüsseler Conservatoriums war eine Cantate „Der ewige Jude", Text von Mad. Pauline Braquaval. Den Preis (2500 Frank auf vier Jahre als Reisestipendium) erhielt Hr. Roubaux, Schüler von Méhul am Lütticher Conservatorium.

Der Schriftsteller E. Kossak in Berlin, der als geistreicher musikalischer Kritiker bekannt ist, hat vom Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha den Ernestine'schen Hausorden erhalten.

Todesfälle. Am 2. Juli starb zu Brünn in Mähren der dortige Capellmeister des städtischen Theaters, Karl Wettig (früher Musikdirector in Naumburg), geboren am 16. März 1827; ein sehr gediegener und strebsamer Musiker, der als Dirigent, Clavierspieler und Componist von allen geschätzt wurde, welche Gelegenheit hatten, ihn in seiner stillen, aber erfolgreichen Wirksamkeit kennen zu lernen. Karl Wettig war ein Schüler des Leipziger Conservatoriums; von seinen Compositionen hatte er nur erst wenige veröffentlicht, eine seiner letzten Publicationen waren Variationen für Pianoforte (Op. 9. Leipzig, Peters — vergl. Band 45, Pag. 189 d. Bl.). Kurz vor seinem Tode beendete er noch seine erste Oper: „Wittekind", welche zur Aufführung in Brünn bestimmt war. Die Partitur befindet sich jetzt in den Händen seiner jungen Wittwe Minna, geb. Starck (gleichfalls eine Schülerin des Leipziger Conservatoriums), welche sich von Brünn nach ihrem Geburtsort Weimar zurückbegeben hat.

Am 16. Juli starb in Prag die dortige erste dramatische Sängerin, Frau Babette Meller, geb. Müller, in ihrem 26. Jahre.

In Wien starb der pensionirte Hofopernsänger Anton Forti im 69. Jahre. Sein Cortez und Don Juan galten in früherer Zeit als Meisterleistungen.

Vermischtes.

In der Nacht vom 22. Juli ist das Kölner Schauspielhaus total niedergebrannt. Da das Haus seit zwei Monaten geschlossen war, ist die Entstehungsursache des Feuers vorläufig noch ein Räthsel. Das eingeäscherte Theater ward auf der Stelle, wo auch das frühere gestanden, im Jahre 1828 binnen 10 Monaten neu erbaut, und am 19. Januar 1829 mit Aufführung von Spohr's „Jessonda" eingeweiht. Die letzte Vorstellung fand am 27. Mai d. J. unter Mitwirkung von Bogumil Dawison statt. Die auf statistischen Ermittelungen beruhende Annahme der Feuerversicherungs-Gesellschaften, daß in der Regel kein Theater länger als 30 Jahre stehe, hat sich in gegenwärtigem Falle also genau bewährt.

Der Redacteur der Wiener „Theaterzeitung", Bäuerle, wird nebst Gattin seit vergangener Woche in Wien vermißt. Die Theaterzeitung hat vorläufig aufgehört zu erscheinen, und geht wahrscheinlich in andere Hände über.

Die Pariser Theater sind „angewiesen" worden, Cantaten für den bevorstehenden Einzug des Kaisers an der Spitze seiner Truppen bei Zeiten vorzubereiten. Gevaerts hat die Bestellung für die große Oper erhalten. Dagegen ist natürlich in Paris auf einmal alles abbestellt und untersagt worden, was gegen Oesterreich und für Italien wirken sollte — auch die sogenannten Schlachtgemälde der Theater. Das Theater der „Porte St. Martin", das eben erst ein großes, vielbesuchtes Schlachtenschauspiel „Voie sacrée" in 20 Tableaux in Scene gesetzt hatte, will sich jedoch dieser Allerhöchsten Repertoir-Störung nur dann fügen, wenn es genügende Entschädigung erhält! Der „Hippodrom" und die „Bouffes-Parisiens" sind in demselben Fall. Die französischen Spectakelstücke dürften demnach mit der französischen Politik in unangenehmen Conflict gerathen.

Der Musikverleger Julius Schuberth aus Hamburg ist nach Leipzig übergesiedelt und beabsichtigt, sich hier dauernd niederzulassen.

Am 17. Juli begann, wie bereits früher angezeigt war, die deutsche Opernsaison in Wien mit „Fidelio". Das Repertoir war seitdem das der vorigen Saison, „Tell", „Czaar und Zimmermann" 2c. Von neuen oder neueinstudirten Opern verlautete bis jetzt noch nichts.

Director Gundy tritt von der Leitung der Pesther Theater zurück. Von Ostern 1860 an soll das deutsche Theater zu Pesth vom dortigen Magistrat auf drei Jahre neu verpachtet werden.

Am 7. August soll die königl. Oper zu Berlin wieder eröffnet werden.

Berichtigung.

Am Schluß der letzten Correspondenz „Aus Dresden" (in Nr. 3 dieses Bandes) ist ein thatsächlicher Irrthum unseres Correspondenten, inbetreff der Verhältnisse des dortigen Conservatoriums für Musik, zu berichtigen. Wir erfahren durch directe Mittheilung, daß Hr. Friedrich Pudor in Dresden nicht allein Miteigenthümer und Mitunternehmer, sondern zugleich Mitglied des artistischen Directoriums der genannten Anstalt sei — wonach jene frühere Angabe zu verbessern ist.

Die Redaction.

Allgemeiner deutscher Musikverein.

Den Mitgliedern und Interessenten des genannten, am 3. Juni d. J. durch die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig gegründeten Vereines, theilen wir hierdurch mit, daß Hr. Dr. A. W. Ambros in Prag, als erwähltes Comité-Mitglied, übernommen hat, die betreffenden Statuten zu entwerfen, und daß seiner Zeit das weitere in d. Bl. bekannt gemacht werden wird.

Die Redaction.

Kritischer Anzeiger.

Instructives.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Theodor Krausse, Op. 61. Heft 1 und 2 (Waldeslust und Humoreske). Hamburg, Fritz Schuberth.
———, Op. 63. Pittoreske. Leipzig, Kahnt.
———, Op. 65. Frühlingsahnen (Idylle). Cassel, C. Luckhardt.
———, Op. 66. Zwei Clavierstücke (2 Hefte). Leipzig, Kahnt.
———, Op. 67. Heimathsklänge (Idylle). Bonn, Simrock.
———, Op. 70. Ein Dämmerstündchen. Ebendas.
———, Op. 71. Meine erste Wanderung. Ebendas.
———, Op. 72. Mein Gruß in die Ferne. Cassel, Luckhardt.
———, Op. 75 und 76. Zwei instructive Sonaten. Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Sämmtliche Compositionen gehören vorzugsweise der instructiven Claviermusik an. Wir verlangen von solcher vor allen Dingen eine natürliche, bildende Technik, faßliche und ansprechende Melodien, klaren, übersichtlichen, harmonischen und architectonischen Bau, Abwesenheit ebensowol aller trockenen, berechneten contrapunctischen Spielereien, als aller schwülstigen, sentimentalen Gefühlsschwelgerei, mit einem Worte gesunde und bildende Musik. Von Th. Krausse können wir solche Musik erwarten: seine frühere Laufbahn führte ihn mehr der virtuosen Richtung zu, wobei er Gelegenheit fand, das technische Bedürfniß der Clavierspieler im vollen Maße kennen zu lernen, später gründete er ein Musikinstitut, welches seit Jahren die besten Früchte geliefert hat. Krausse ist daher selbst ausgezeichneter Spieler und zugleich gediegener Lehrer. Doch trotzdem könnten dessen Compositionen trocken oder schwülstig sein, wenn ihm die eigentliche Productionskraft fehlte. Sehen wir uns daher die einzelnen Nummern etwas genauer an.

Op. 61. Nr. 1 ist ein munteres, in Rondoform gehaltenes Tonstück, welches charakteristische und ansprechende Motive enthält; ein melodisches, die Finger bildendes und ein harmonisches (Uebung im Vortrage eines vierstimmigen Satzes). Das Ganze fließt leicht und ungezwungen dahin und schließt kräftig und charakteristisch ab.

Nr. 2 beginnt im lebhaften Tripeltacte, wobei der Accent auf das zweite Achtel fällt und an den modernen Tanzrhythmus erinnert; der zweite Satz gestaltet sich sehr melodisch und ist begleitet von einer leichten und humoristisch einschlagenden Accordfigur, die abwechselnd bald die rechte, bald die linke Hand in Bewegung setzt und einen höchst muntern Abschluß gewährt.

Op. 63 ist ähnlich gehalten wie Op. 61, Nr. 2. Als Hauptfigur erscheint ein Secundengang von fünf Tönen, dem sich eine Cantilene für die linke Hand anschließt, der Rhythmus ist wie der des vorigen Stückes. Vorzüglich spricht die leichte, gefällige, abgerundete Arbeit und der natürliche Fluß des Ganzen an, wodurch dasselbe Leben und Feuer bekommt, ohne übermäßige Anstrengung der Finger zu veranlassen.

Op. 65 ist eine liebliche Idylle, welche durchweg melodisch ansprechend gehalten ist, dabei in technischer Beziehung auf das moderne Clavierspiel vorbereitet. (Sehr leicht).

Op. 66, Nr. 1 ist ein zart und duftend gehaltenes Tonstück (Feenreigen) welches dabei in seinem heitern Charakter frei von aller Sentimentalität erscheint und keine unzweckmäßigen Schwierigkeiten bietet. Nr. 2 hat Ref. besonders angesprochen. Es ist in Form und Bewegung eines Scherzos gehalten und mit vielem Geschick gearbeitet. Die Staccatofigur im Anfange führt den Spieler gleich in die rechte Stimmung und in den Charakter des Scherzos, der sich auch im Trio durch die Verwebung der Cantilene mit der ersten charakteristischen Figur nicht verleugnet.

Op. 67 ist in langsamer Walzerform gehalten und athmet eine leichte Wehmuth, doch ist das Stück frei von überschwänglicher Sentimentalität. Schon etwas geübte junge Mädchen werden sich besonders dafür interessiren.

Op. 70 möchte jungen Damen am meisten gefallen, es ist so eine Art Mondscheinphantasie, zu deren Genusse gewisse Jahre gehören. Da wir über diese Jahre hinweg sind, so überlassen wir sie den jungen Clavierspielerinnen, überzeugt, daß das Dämmerstündchen ebenso ihr liebstes sein wird, als jenem Landprediger unter den verschiedenen Pfeifen die Pflegepfeife, wobei er nichts zu denken pflegte.

Op. 71 dient vorzugsweise technischen Zwecken (Uebung der chromatischen Tonleiter), doch ist auch der Inhalt ansprechend und daher das Ganze doppelt zu empfehlen.

Op. 72 zeigt ebenfalls, daß der Componist pädagogische Zwecke damit verfolgte; das ausdrucksvolle Hervorheben einer getragenen Melodie, während eine rhythmisch belebte harmonische Begleitung untergeordnet erscheinen soll, gehört nicht zu den unbedeutendsten Schwierigkeiten, daher ist es gut, wenn Schüler früh darauf aufmerksam gemacht werden. In diesem Stücke, das außerdem sehr ansprechend ist, findet sich Gelegenheit dazu.

Op. 75 ist ein Werk, welches die Beachtung aller Musiklehrer in nicht geringem Grade verdient. Schon der erweiterten Form wegen, die sich ziemlich streng den Ueberlieferungen unserer classischen Componisten in der Sonate anschließt, ist das Werk geeignet, auf das ernstere Studium der Classiker vorzubereiten, aber auch der Inhalt ist so erfrischend und belebend, daß die Schüler gern ihre Studien an dieser Sonate machen werden. Als Hauptmotiv tritt eine gebrochene Dreiklangsfigur durch alle Lagen desselben hervor, die nach einem zweiten, mehr melodischen Motive leitet, wobei die Triolenbewegung des ersten Motivs von der linken Hand aufgenommen wird; in klarer und fließender Weise wird der erste Satz durchgeführt und nach üblicher Weise zum Abschluß gebracht. Der zweite Satz besteht in einem Andante in der Unterdominantentonart (B dur) und beginnt mit einem einfachen, ansprechenden Motive in Viertel- und Achtelnoten, wozu sich bei der Wiederholung desselben eine Begleitungsfigur im Basse aus zweiunddreißigstel Noten gesellt; während das Thema im Tenore weiter geführt wird, übernimmt die rechte Hand die Figuration; nach kurzen, aber interessanten Modulationen kehrt das einfache Thema wieder und wird dann, verbunden mit der frühern Figuration, ungezwungen zum Schlusse geführt. Der Schlußsatz (molto vivace) enthält nicht allein sehr ansprechende Motive, sondern entfaltet auch manche interessante künstlerische Arbeiten, als enge Imitationen der Figuren, Durchführung der Motive in Progressionen, modulatorische Bewegungen in immer größerer Steigerung. Alle diese Arbeiten erscheinen aber so natürlich und ungesucht, daß sie von der Meisterschaft des Verfassers in Bezug auf Formgestaltung das beste Zeugniß ablegen. — Weniger hat uns die zweite Sonate angesprochen, es ist

Op. 76. Sowol Inhalt wie Form gewähren nicht besonders Interessantes, obgleich das kindliche Gemüth davon angesprochen werden mag. Besonders hat sich der Componist vor einer gewissen Einseitigkeit in der Wahl der Motive und Begleitungsfiguren zu hüten, Tonleiter und Dreiklangsfiguren spielen zu sehr die Hauptrolle. Dies abgerechnet, verdienen die besprochenen Compositionen die Beachtung aller Musiklehrer, denn sie füllen eine wirkliche Lücke in der jüngern Pianofortelitteratur aus. Die Ausgaben sind correct und schön. H. Sattler.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Friedrich Kiel, Op. 6. Zwei kleine Sonaten für das Pianoforte zu vier Händen. Leipzig, Peters. Nr. 1. Pr. 10 Ngr. Nr. 2. 15 Ngr.

Gustav Merkel, Op. 14. Heft I. Marsch, Heft II. Polonaise für das Pianoforte zu vier Händen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. à Heft 10 Ngr.

Kiel's Op. 6 ist besonders für den Unterricht berechnet. Die beiden correct gestochenen und mit genauem Fingersatz bezeichneten Sonaten oder besser Sonatinen, sind von angehend mittlerer Schwierigkeit, und es besteht die erstere derselben aus einem Satze (vivace, D dur, C-Tact), welcher sehr ansprechend und wohlklingend ist und im Mittelsatze angenehme, nicht ungeschickte polyphonische Gestaltungen zeigt, welche, gut vorgetragen, uns allerdings für diese Unterrichtsstufe etwas schwer erscheinen. Die zweite Sonatine besteht aus zwei Sätzen (Allegro moderato, C-Tact und Allegro, $^2/_4$ Tact, F dur) und erscheint uns, behufs des Unterrichts, praktischer als die erstere. — G. Merkel's Op. 14 enthält zwei frische, wohlklingende Compositionen von mittlerer Schwierigkeit, welche als Vorspielstücke zu empfehlen sind. —d—.

Für die Orgel.

Adolph Hesse's ausgewählte Orgel-Compositionen. Neue billige Ausgabe. Breslau, F. E. C. Leuckart.

A. Hesse, der bekannte Orgelkenner und ausgezeichnete Orgelspieler, hat vereint mit der thätigen Firma Leuckart in Breslau bereits früher erschienene Werke in theils neuer und billiger Ausgabe erscheinen lassen, was allen strebsamen Orgelspielern gewiß höchst willkommen sein wird. Obgleich wir augenblicklich, Dank den Bestrebungen tüchtiger Männer, über Mangel

an passenden Orgelcompositionen nicht zu klagen haben, im Gegentheil hier, wie in allen Branchen, manches erscheint, was besser ungedruckt bliebe, so ist dennoch das Bedürfniß nach Besserem in dieser Gattung noch lange nicht gestillt.

Das vorliegende Werk besteht aus einzelnen Lieferungen, von denen unseres Wissens bis jetzt 11 erschienen sind. Der Preis derselben ist sehr niedrig gestellt und so können wir auch aus diesem Grunde mit zur Anschaffung des gesammten Werkes anrathen, obgleich die Lieferungen auch einzeln abgegeben werden.

Wie oben erwähnt, haben wir eine Auswahl schon früher erschienener Orgelcompositionen Hesse's vor uns, deren Werth bereits festgestellt ist. Wir können uns daher eines näheren Eingehens enthalten, indem wir zumeist nur den Inhalt der einzelnen Lieferungen angeben.

Lief. 1. Fuge aus Mozart's Requiem (Kyrie eleison) mit entsprechendem Präludium von Hesse. (Pr. 5 Sgr.)

Lief. 2. Präludium über zwei Themata aus Graun's Tod Jesu, zum Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" benutzbar, leicht ausführbar. (Pr. 6 Sgr.)

Lief. 3. Leichte Orgelvorspiele für angehende Organisten. (Pr. 9 Sgr.) Sehr empfehlenswerth.

Lief. 4. Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten". (Pr. 5 Sgr.) Contrapunctische Bearbeitung der schönen Melodie durch drei Variationen, mit dem Cantus firmus in der Oberstimme und dem Tenor. Die letzte Variation ist zugleich als eine gute Uebung für das freiere Pedalspiel anzusehen.

Lief. 5. Leichte Orgelvorspiele zum Gebrauch beim Gottesdienst. (Pr. 12 Sgr.) Neun kurze Nummern verschiedenen Inhaltes.

Lief. 6 und 7 enthalten sechs ausgeführte Choräle, ein Präludium, ein Postludium und eine Fuge. (Pr. à 9 Sgr.) Zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst sehr zweckdienlich, sind sie dabei ziemlich leicht gesetzt.

Lief. 8. Acht Studien für die Orgel, mit besonderer Berücksichtigung des Pedals. (Pr. 9 Sgr.) Als Hülfsmittel zur Erlangung der Unabhängigkeit der Füße von den Händen Anfängern zu empfehlen

Lief. 9, 10, 11 (Pr. 15 und 10 Sgr.) enthalten 36 leichte Orgelvorspiele verschiedenen Inhalts zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Es sind dies die bekannten Orgelstücke Op. 25 hier in zweiter Auflage, also sich selbst empfehlend. — Wir haben nicht nöthig, noch näher darzulegen, daß alles Gegebene orgelgerecht und dem Zwecke würdig gesetzt ist, in jeder Beziehung also volle Anerkennung verdient und den Meister der Orgelkunst documentirt. Th. Schneider.

Concertmusik.

Für Gesang

Francesco Rossi, Aria: Ah! rendimi quel core, nell Opera: Mitrane. Clavierauszug mit italienischem und deutschem Text. Offenbach, André. Pr. 45 kr.

Diese Arie ist aus einem Werke jenes Francesco Rossi, der, Geistlicher zu Venedig, sich als dramatischer Componist zu Ende des 17. und Anfang des vorigen Jahrhunderts durch die Schöpfung verschiedener Opern bekannt gemacht, zu denen er zugleich auch den Text gedichtet hat, und welche namentlich in Venedig mit Beifall gegeben wurden. Von den Opern selbst ist wol nichts mehr übrig geblieben, als die Namen und dies oder jenes Bruchstück, wie vorliegende Arie aus „Mitrane" vom Jahre 1686 ein solches ist. Dieses Tonstück, schon an und für sich seines Alters wegen interessant, überrascht durch seinen Inhalt. Die Melodien, allerdings hier und da mit veralteten Figuren und Verzierungen geschmückt, haben einen fast modernen Anstrich, so daß man an der Echtheit zweifeln möchte, wenn nicht dies und jenes Merkmal die Zeit des Entstehens bekundete. Dabei ist Charakter in dem Ganzen, wenn auch natürlich nicht deutsche Gründlichkeit. Die Clavierbegleitung ist sehr einfach, nur die Singstimme unterstützend. Durch ein Larghetto (C dur) eingeleitet, folgt Allegro (C moll), dann Wiederholung des Larghetto in verkürzter Form, und Wiederholung des Allegro mit einigen melodischen und harmonischen Veränderungen. — Die Arie erfordert reinen, schönen Gesang, einen edlen Vortrag und kann in diesem Sinne eine Sängerin mit dieser Composition die schönsten Erfolge gewinnen. Guten Altistinnen sei dieselbe besonders empfohlen, da sie einen ziemlichen Umfang nach der Tiefe zu erfordert. Th. Schneider.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Karl Richter, Op 11. Mailieder. Drei Charakterstücke für Pianoforte. Braunschweig, C. Weinholtz. Pr. 18 Sgr.

Der Componist betritt hier ein seit Mendelssohn vielfach ausgebeutetes Gebiet. Möge man sich des Namens „Lied ohne Worte" oder „Charakterstück" bedienen, es ist ein und dasselbe Genre, sobald der Componist etwas lyrisch Empfundenes in einer abgerundeten Melodie zum Ausdruck bringt. Das bekannte Muster blickt in den Richter'schen Tonstücken häufig durch, namentlich vermochte sich der Componist in den beiden letzten Nummern sogar specieller Anklänge nicht zu enthalten. Läßt er demnach eine bestimmte Individualität nicht erkennen, so ist doch gegründete Hoffnung vorhanden, daß sein gutes musikalisches Wissen, sein auf das Edlere gerichtetes Streben, verbunden mit poetischem Gefühl, in späteren Arbeiten ihn zu größerer Selbständigkeit führen werde. Man wird die Stücke nicht ohne Anregung spielen und sich besonders auch an dem wirkungsvollen Claviersatz erfreuen. Nr. 1 ist sehr melodiös und von freundlichem Charakter, Nr 2 leidenschaftlich, mit mild beruhigenden Lichtblicken, Nr. 3 hell und glänzend. M.

Karl Richter, Op. 12. Mazurka eroica für das Pianoforte. Braunschweig, C. Weinholtz. Pr. 10 Sgr.

Diese Mazurka trägt entschieden eine Salon- und Virtuosenfärbung, erhebt sich nicht über den herkömmlichen Zuschnitt solcher Tanzweisen und läßt das Heroische mehr in äußerer Bravour, als in geistiger Charaktertiefe erkennen. Uebrigens ist die Wirkung eine dankbare. Die Technik ist ungefähr die Schulhoff'sche. M.

Friedrich Kiel, Op. 8. Drei Clavierstücke in Liedform. Leipzig Peters. Pr. 15 Ngr.

Keineswegs unbedeutend, hinsichtlich des Inhaltes, als auch der Form nach, sind diese Compositionen, welche, aus streng fest gehaltenen, kräftiger Gefühlssprache abgelauschten Motiven zu einheitlichem Ganzen entwickelt, sich sowol durch Melodie und Harmonie, als auch besonders durch gute Stimmführung auszeichnen. Das erste der Tonstücke, in sich zwar abgeschlossen, erscheint uns in Betracht seines Motives etwas kurz, ja, fast als Fragment. — Steht es vielleicht der Idee nach im Zusammenhange mit Nr. 2? — Den Compositionen F. Kiel's Beachtung wünschend, bemerken wir noch, daß ein guter Vortrag derselben nicht geringe Anforderungen an den Spieler macht, was aber zum Theil darin begründet ist, daß dieselben nicht geschickt für das Clavier geschrieben sind. —d—.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Karl Richter, Op. 13. Sonate für das Pianoforte zu vier Händen. Braunschweig, C. Weinholtz. Pr. 20 Sgr.

Am vierhändigen Originalwerken für das Pianoforte ist bekanntlich großer Mangel, und schon aus diesem Grunde nimmt man ein so selten dargebotenes derartiges Werk mit günstigem Vorurtheil zur Hand. Kann man sich bei näherer Betrachtung des Inhaltes aufrichtig daran erfreuen, wie es bei der vorliegenden Sonate der Fall ist, so ist die Kritik um so bereitwilliger, ein warmes Wort der Empfehlung auszusprechen. Die gedrungene Form der Richter'schen Sonate und ihre bequeme Technik macht sie zur Benutzung beim Unterricht besonders geeignet. Die Motive haben Charakter und sind zugleich sinnlich eindringend. Es klingt alles gut musikalisch und solid, niemals aber trocken und ermüdend. Es weht ein Zug der Frische und des Lebens in dieser Sonate, welcher selbst gereifte Spieler Wohlgefallen an dem Werke finden läßt. Der Schüler zumal, welcher soeben vielleicht die kleineren vierhändigen Sonaten (in D und B) von Mozart zum fließenden Vortrag gebracht hat, wird an dieser hübschen, dabei verhältnißmäßig brillanten Musik seine Freude haben und eine Ehre darin suchen, sie völlig tadellos mit dem Lehrer zu spielen. Die Lehrer mögen sich dieses Richter'sche Opus nicht entgehen lassen. M.

Lieder und Gesänge, mit Pianoforte und Violoncell.

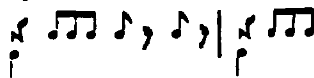
Anton Teichmann, Op. 277. Der gute Kammerad für Bariton oder Baß mit Begleitung des Piano und Violoncell. Berlin, Schlesinger. Pr. $^2/_3$ Thlr.

J. G. Kratsch, Op. 15. „Geschiedensein" für Sopran mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell. Leipzig, F. Hofmeister. Pr. $12^1/_2$ Ngr.

Georg Goltermann, Op. 27. Frühlingslied für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begl. von Pianoforte und Violoncell oder Horn. Frankfurt a. M., Henkel. Pr. 54 kr.

Teichmann, Professor des Gesanges beim K. K. Russ. Erziehungsinstitut zu Nowo Alexandrowa, hat origineller weise seinen „Guten Kammerad" den Kriegern des Königl. Preuß. Heeres gewidmet. Diese Idee ist an und für sich etwas eigenthümlich, wenn auch die Dichtung (von Uhland)

sich mit Trommeln, Kugeln, Schlachtgetümmel 2c. beschäftigt. — An der Composition, welche sich im üblichen Marschtempo bewegt, hat uns die Einleitung, Violoncellsolo mit Pianoforte, am besten gefallen, denn mit dem Eintritt der Singstimme finden wir einen treuen Abklatsch irgend einer der beliebigen trivialsten italienischen Arien, sogar ist die dort stereotype Triolenbegleitung nicht vergessen:



„Geschiedensein“ von Bratsch gehört zu den Gesängen, welche, leicht ins Ohr fallend, vielleicht auch durch guten Vortrag gehoben, angenehme Unterhaltung gewähren können.

Goltermann's Frühlingslied ist ein lebendiges, gut concipirtes Gesangstück, an dem wir besonders Innigkeit der Melodie, sowie gesangvolle Führung des Violoncelltheiles allein mit dem Pianoforte, oder in Verbindung der Singstimme und des Pianoforte hervorzuheben haben. Der wirkungsvolle Satz wird sich in demselben Maße, wie die Gesänge gleicher Gattung von Lachner, Proch, Dürner, Lindner, Freunde erwerben.

Th. Schneider.

Unterhaltungsmusik.

Für vier Männerstimmen.

W. H. Rieffel, Laune, Humoreske für vier Männerstimmen. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 10 Ngr.

Das Lied ist heiterster Art und könnte füglich in der Ueberschrift gleich: „Gute Laune“ heißen, da der Verfasser jedenfalls diese dabei gehabt hat; daher wol auch gleiche Stimmung von den Sängern, die diese Pièce vornehmen, verlangt oder gewünscht wird, und sollten die Ausübenden noch nicht solcher sein, so dürften sie leicht dadurch in selbige kommen. Der Componist hat verstanden, dem fröhlichen Texte eine demselben entsprechende musikalische Weise beizugesellen, so daß den Sängerchören nach heißen Studien das Werkchen eine willkommene Erholung bietet, weshalb wir es auch bestens empfohlen haben wollen.

V

Lieder für eine Singstimme.

Julius Schneider, Op. 50. Sechs Lieder für eine tiefe Stimme mit Pianoforte. Erfurt, Körner. Pr. 22½ Sgr.

Der Componist bewegt sich in diesen Liedern auf der Bahn einer gewissen musikalischen Solidität, die den neueren Errungenschaften gegenüber etwas veraltet erscheint. Gute Sangbarkeit und fließende Melodik kann man den Liedern nicht absprechen, auch findet man überall eine geschickte Factur, aber eine interessante Physiognomie tragen sie nicht an sich. Einer lebendig schaffenden Phantasie sind sie nicht entsprungen, es sind eben Gesänge, wie sie einem guten Musiker ohne sonderliche Geburtswehen aus der Feder fließen. Daher empfindet man nur den Eindruck solider Gesangsmusik, nicht aber den Reiz musikalisch-poetischer Auffassung. Die Harmonik hält sich in ganz gewöhnlichem Gleise und begleitet die Melodie in einfachster Weise. Das Declamatorische ordnet sich der Cantilene gänzlich unter, und daher giebt es der Verstöße gegen eine richtige, sinngemäße Declamation gar manche, auch machen sich die leidigen Textwiederholungen, namentlich bei den Schlüssen, über die Gebühr breit. Doch dürfte die Sangbarkeit der Lieder und die bequeme Ausführung ihnen Eingang verschaffen bei Sängern, welche das leicht Faßliche und angenehm Wirkende dem Tieferen, Geistvollen vorziehen.

M.

J. A. W. Lücke, Lieder der Liebe für das Pianoforte. Braunschweig, C. Weinholtz. Pr. 20 Sgr.

Der Componist dieser sechs Lieder muß ungeheuer sentimental, leider aber auch sehr oberflächlich lieben. Man mag sich von dem Zustande seines Herzens einen Begriff machen, wenn man erfährt, daß sämmtliche Liebesergüsse im 3/4 Tact geschrieben sind, in der Form eines langsamen Walzers, mit zu wiederholenden Theilen, und daß die Harmonie sich höchst selten über die Tonika, Ober- und Unterdominante erhebt. Es ist für das Heft sehr bezeichnend, daß es keine Opuszahl trägt. In der That, wir vermögen es nicht als ein Opus anzusehen.

M.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 5. August 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 6.
Einundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber musikalische Aesthetik

von

Dr. **Adolf Kullak.**

Von den sehr anerkennenswerthen Fortschritten, welche die musikalische Wissenschaft in der Neuzeit in vielen Fächern gemacht hat, blieb die Aesthetik bisher am meisten ausgeschlossen. Hiermit soll nicht verkannt werden, daß eine praktische Ausübung derselben in einer angeregten und vielseitigen Weise stattgefunden hat; Styl, Gedankenfülle und Lebhaftigkeit kennzeichnen zum großen Theil die musikalische Kritik — und diese ist doch das Resultat musikalischer Anschauungen — ganz in der Weise jenes allgemeinen Fortschrittes. Die Theorie blieb aber hinter der Praxis zurück. Bei aller Trefflichkeit einzelner Entwicklungen fehlt ein geschlossenes, wissenschaftlich ausgeführtes System, die Fragmente fügten sich zu keinem Ganzen, die geistreichen Aeußerungen erheben sich nicht zur Wissenschaft.

Es ist Zeit, daß die letztere zu ihrem Recht gelange und daß die Kräfte und das Interesse vor dem, was die musikalische Aesthetik Schwierigeres und Ermüdenderes als andere wissenschaftliche Zweige darbietet, nicht zurückschrecken. Glücklicherweise ist die Zeit vorüber, in der die Musiker einseitig innerhalb der engen Grenzen ihrer Sondersphäre Genüge fanden. Das Licht des Gedankens, welches die neue Geschichte allenthalben durchdringt, wirft seine Blitze auch in die traumselige Dämmerung, in welcher die musikalischen Geister so lange Zeit selbstgenügsam gelebt haben. Stylistischer Schwung, historische Forschung, kritisches Raisonnement, das allenthalben die musikalische Belletristik als eine fortgeschrittene auszeichnet, geben der Hoffnung Raum, daß auch die ästhetischen Fragen, denen früher Unbildung, Theilnahmlosigkeit und nicht ausreichendes Verständniß auszuweichen pflegten, nunmehr zu gründlicher Untersuchung gelangen werden.

Es hieße das Bewußtsein des gegenwärtigen musikalischen Zeitgeistes unterschätzen, wenn hier der Versuch gemacht würde von dem Nutzen der Aesthetik zu sprechen. Wo den Bedürfnissen des Geistes entsprochen wird, schweigt das Nützlichkeitsprincip; über jenen befangenen unsittlichen Standpunct, der nach geringerem Maßstabe die Nützlichkeit abschätzt, ist gleichfalls das Zeitbewußtsein hinweggeeilt. Es verlohnt nicht, die Frage so ausführlich zu berühren, wie in ihren allgemeinen ästhetischen Lehrbüchern die trefflichen Aesthetiker Zeising und Zimmermann noch kürzlich gethan haben. Wer nicht weiß, daß Erkenntniß unmittelbar und mittelbar ein Segen ist, wird des letzteren auch in dem scheinbar so bequemen Dahinwandeln auf alten abgenutzten Geleisen seines Kunstlebens und seiner Kunstanschauung nie theilhaftig geworden sein.

Fragen wir nun, auf welchem Standpuncte sich gegenwärtig die ästhetische Forschung befindet, so ergiebt sich, daß musikalischerseits auf Hand's vor zwölf Jahren erschienenes Lehrbuch, als auf den ersten vollständigen Versuch einer Specialästhetik, immer noch zurückgegangen werden muß, wofern etwas Umfassendes verlangt wird. Neuerdings ist dann Hanslick's Brochure und noch später meine Schrift über das musikalisch Schöne zu nennen. Jene entwickelt nur im Sinne einer bestimmten Streitfrage das letzte Resultat des musikalisch Schönen; meine Schrift beschäftigt sich, unabhängiger vom Parteigesichtspuncte, nur mit dem ideologischen Theile des Schönen. Zur Zeit lehnt sich die Hauptentscheidung in ästhetischen Dingen an Vischer's Aesthetik, die in ihrem musikalischen Theile Ideologisches und Technisches umfaßt, also wieder etwas Vollständiges darbietet. Hiermit entspricht sie einem allgemeinen Bedürfnisse um so mehr, als Hand's Lehrbuch sich weder jemals zur Popularität emporzuarbeiten, noch einer strengeren Kritik zu genügen vermochte. — Musikalischerseits sind dann wieder die Schriften von Marx und Brendel zu nennen, die reich an ästhetischen Anschauungen sind und ohne Frage bedeutsamen Einfluß ausüben, aber nicht den Zweck haben, eine wissenschaftliche Deduction der Aesthetik zu geben. Sie haben im Biographischen und Pädagogischen einerseits, sodann im Historischen und Kritischen ihr eigentliches Object, und behandeln das Aesthetische nur vorübergehend.

Vorliegende Erörterungen haben den Zweck, über die nächste Aufgabe musikalischer Aesthetik, über die Art und Weise künftiger Forschung Fingerzeige zu geben; und indem ich es unternehme, mich nach bester Ueberzeugung hier offen auszusprechen, bitte ich die geneigten Leser d. Bl. um Entschuldigung, wenn ich zuvörderst noch einmal auf meine Schrift über das musikalisch Schöne zurückkomme und zwar besonders in Bezug auf die ihr zutheil gewordene Besprechung von Julius Schäffer (in Nr. 20, 21, 23 und 24 des 50. Bandes der „Neuen Zeitschrift"). Sobald ich das mir nothwendig Erscheinende hierüber gesagt habe, gehe ich näher auf das oben genannte Thema

ein. — Beide Theile stehen in so naher Verbindung, daß ihre Zusammenfassung gerechtfertigt erscheinen wird.

Ob es sich bewähren mag, was mein sehr humaner Beurtheiler am Schlusse seiner eingehenden Kritik meines Werkes, für welche ich hier offen meinen Dank sage, ausspricht: „daß das letztere inmitten der brennenden Streitfragen auf dem Felde der gegenwärtigen Musik eine wenn auch nicht durchaus erledigende, so doch ihre Lösung wesentlich fördernde Stimme sei," dies vermag natürlich der Lauf der Geschichte nur zu entscheiden. Nicht wegen dieser theilweisen Anerkennung gleitet mir das Wort des Dankes über meine Lippen, sondern wegen der eingehenden Kritik, und besonders in jenen Puncten, die angegriffen werden. Die Opposition ist der weiter treibende Lebenskeim im geistigen Gebiete, und wenn es wahr ist, was Brendel am Schlusse seiner Einleitungsrede zum letzten Tonkünstlerfeste aussprach, „daß nicht ein Einzelner das Räthsel der Welt löst, sondern Jeder nur einen Stein zum großen Bau der Menschheit hinzubringt," so kann es auch dem Verfasser einer den innersten Lebensnerv gegenwärtiger Streitfragen berührenden Schrift weder von Anfang an im Sinne gelegen haben, daß seine Kraft den Conflict zum Abschluß bringen würde, noch daß es an Einwendungen aller Art fehlen würde. Das Letztere konnte um so weniger ausbleiben, als die vorliegende Schrift es eigentlich mit keiner Partei hält, auf beiden Seiten des musikalischen Feldlagers, auf der realen und idealen, auf der Rückschritts- und Fortschrittsseite, nothwendig in irgend einem Theile Anstoß erregen muß. — Insofern jedoch die „Neue Zeitschrift für Musik" einen wesentlichen Theil ihres Fortschrittes in dem Allumfassen und Vermitteln, und dadurch Weiterfördern aller, selbst widerstrebender Ansichten erblickt, schließt sich ihr mein Standpunct näher an, als der Gegenpartei.

Soviel im Allgemeinen. — Nun zum Besonderen der Schäffer'schen Besprechung. Den allgemeinen soeben bezeichneten Standpunct charakterisirt mein sehr humaner Kritiker richtig und ertheilt ihm seinen Beifall. Hierauf folgt er dem Gange des Werkes und nimmt zuerst Anstoß an meiner Gefühlstheorie. — Hier nun genügt zu meinem Bedauern die psychologische Belesenheit und Einsicht des geehrten Beurtheilers nicht, um ein erschöpfendes Urtheil über meine Abhandlung abzugeben. Er macht die nicht zutreffende Angabe, als ob nach meiner eigenen Bemerkung alles, was das Werk über das in Rede stehende psychologische Object enthält, aus Beneke's Psychologie entlehnt sei. — Dies ist unrichtig. Ich sage in meiner Schrift, S. 21, „daß die psychologische Grundanschauung der Seele aus Beneke's Psychologie entlehnt sei." Weiter nichts. — Die Ausführung ist eine durchaus abweichende, was Jeder erkennen wird, der sich die Mühe nimmt, Beneke's Gefühlstheorie mit der meinigen zu vergleichen. Mit jener Beneke'schen Grundanschauung meinte ich nichts weiter, als die Annahme von Urvermögen, die ich entlehnt habe; wie dies ja wol eine objective Thatsache ist, die man recht wol aus einem Werke adoptiren kann, ohne gleich alles aus demselben zu entnehmen. Aus meiner S. 20 gegebenen Beurtheilung der Beneke'schen Theorie geht sogar klar hervor, daß ich die letztere für durchaus unzureichend halte.

Einen zweiten Tadel erhebt Schäffer indem er sagt, meine Theorie hätte den wichtigen Punct, „daß das Gefühl eine Bewegung in sich sei" lange nicht genug ausgebeutet. — Hierauf muß ich entgegnen, daß ich mir Glück gewünscht habe, diesem psychologischen Schnitzer ausgewichen zu sein. Bekanntlich giebt es Gefühlsbewegungen, die in sich verharren, und solche, die nach Außen treten, lyrische und dramatische Empfindungen, oder theoretische und praktische Gefühle, wie sie Hegel scheidet. — Wo z. B. das Zornesgefühl zu augenblicklicher Uebereilung, Vaterlandsgefühl, Dankesgefühl, überwallende Liebe zu augenblicklichen, oft zu den größten Thaten drängen, ist die Bewegung vollkommen nach außen getreten.

Den ferneren auf dies ganze Capitel bezüglichen Tadel, „daß Vieles dunkel und schwankend bleibt", muß ich einstweilen hinnehmen. Ich lasse es dahingestellt, ob die Natur des Gefühls so klar, so fern vom Dunklen und Schwankenden sein mag, daß eine seiner Analyse folgende Beschreibung dem Nachdenken und Verstehen eine ebenfalls schwierige Aufgabe stellen wird, oder ob es so ganz leicht sei, die ins Unbestimmte, in alle Regionen des Geistes und alle Erscheinungen der Leiblichkeit hineinspielende Natur des Gefühls so darzustellen, daß alles in Bausch und Bogen als ein abgemachtes, leicht ergreifbares Resultat erscheint. Unser Wille und unser Verstand strebt nach dem letzteren so sehr, daß oft eine Theorie schneller fertig ist, als sie es den Thatsachen gegenüber sein sollte. Ich habe absichtlich vermieden, die dunklen Pfade des Gefühls heller darzustellen, als sie mir erschienen sind und dasjenige, was an sich unbestimmt ist, habe ich in der Beschreibung als ebenso wiedergegeben.

Indeß es verlangt mich, der ich hier abweichend von den bekannten Gefühlstheorien meinen eigenen Weg gegangen bin, wol zumeist nach Weiterentwicklung und Weiterforschung, und muß ich hier bereits dem zweiten Theile meiner Abhandlung vorausgreifen, indem ich die denkenden Leser d. Z. und durch dieselben alle Kunstgenossen auffordere, ihre Untersuchungen über diesen so wichtigen und der Aesthetik unentbehrlichen Abschnitt aus der Psychologie, mit den meinigen zu vereinen. Die einzelne Kraft wird bei allem Streben nach Objectivität zumeist doch die Erscheinungen des eigenen subjectiven Terrains copiren, und nur der Vergleich mannigfacher, vielseitiger Beobachtungen, das Zusammenhalten der Resultate vieler Denker, vermag eine unbedingte Objectivität anzubahnen. — Auch Vischer's Theorie ist, wie ich mehrfach in meiner Schrift auseinandergesetzt habe, nicht stichhaltig. Daß aber die psychologische Forschung zur Erzielung eines ästhetischen Resultates nothwendig ist, bedarf ja wol keiner weiteren Versicherung. Es ist dies einer der Puncte, in welchem Vischer's Forschung und die meine unbewußt denselben Weg eingeschlagen haben. Meine Gefühlstheorie war im Manuscript soeben beendet, als die Vischer'sche im Druck erschien, und ich habe jene nur insofern modificirt, als ich das, worin ich Abweichungen von Vischer erblickte, nunmehr noch stärker betonen konnte.

(Fortsetzung folgt.)

Kirchenmusik.

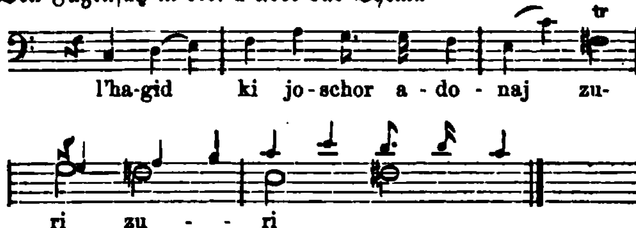
Psalmen für mehrstimmigen Gesang.

H. Weintraub, genannt Kaschtan. Tempelgesänge für den Gottesdienst der Israeliten. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Diese Compositionen zogen schon vor längerer Zeit die Aufmerksamkeit des Publicums zu Königsberg in Preußen, woselbst der Componist heimisch, auf sich, und ich selbst wurde vor einigen Jahren veranlaßt, in der Königsberger Hartung-schen Zeitung darüber Folgendes zu schreiben: „Hr. Cantor Weintraub, dessen musikalische Aufführungen in der hiesigen Synagoge die Aufmerksamkeit des musikalisch gebildeten Publicums im hohen Grade erregt haben, beabsichtigt diese hebräischen

Gesänge herauszugeben. Theils sind es eigene Compositionen biblischer Psalmen, theils die alten Urmelodien, von Hrn. Cantor Weintraub mit großer Umsicht und Vollständigkeit rhythmisirt und harmonisirt. Allen israelitischen Gemeinden, welche den musikalischen Theil ihres Gottesdienstes ordnen wollen, sind diese, in einem schönen und würdigen Style verfaßten Compositionen aufs angelegentlichste zu empfehlen, der ganzen musikalischen Welt aber noch ganz besonders die uns bisher nur durch Tradition bekannten Urmelodien. Jedenfalls dürfte diese Ausgabe alle bisher erschienenen israelitischen Gesänge an Vollständigkeit wie an innerem Werth übertreffen."

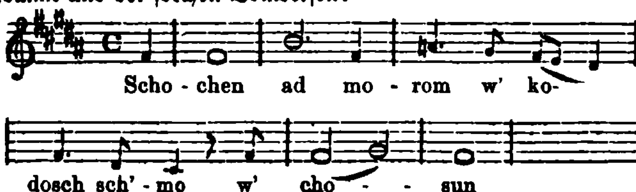
Vor mir liegen nun die Correcturbogen, und ich sehe diese Melodien nochmals mit Vergnügen durch. — Gleich Nr. 1: L'cho dodi likras kallo zeigt uns eine einfache, innige Melodie, die zum Schlusse des Gesanges als Unisono-Chor wieder auftritt, während Sopran-, Alt- und Tenorsolostimmen in einer dreistimmigen Fuge daherschreiten. Die „minus plus Midas" dürften vielleicht hier und da durch aufeinanderfolgende stufenweise Dreiklänge aufgestört werden, wie in Liszt's Dante-Symphonie, doch wir sind gewillt, diese Leute fortan ganz zu ignoriren. Gegen die Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens! — Den Fugensatz in Nr. 4 über das Thema



wünschte ich noch etwas länger durchgearbeitet, das Thema hat Leben. Der Componist wird über solche Bemerkungen seinem früheren Lehrer in Contrapunct und Fuge nicht zürnen; die Stimmführung ist immer fließend und geschickt. — Nr. 5 ist eine Urmelodie; besonders originell ist Nr. 6.

Die Recitative sind oft nicht gewöhnlicher Art, jedoch dem Charakter der israelitischen Gesangsweise entsprechend, und eigentlich weniger monoton, als unsere alten katholischen Kirchenrecitative. Ganz verstehen kann sie freilich nur der, welcher mit dem Gottesdienste der Israeliten ganz vertraut ist, und obwol wir uns auch einst mit dem Hebräischen beschäftigten, um der Betonung und Rhythmisirung der alten Israeliten nachzuforschen, so müssen wir doch über Manches unser Urtheil zurückhalten, und thun das um so mehr, als wir alle Tage sehen, wie die sogenannten Conservativen den Stab brechen über Dinge, die sie nicht blos nicht verstehen, — sondern oft nie gesehen und gehört haben.

Nr. 31 ist wiederum ein sehr interessantes Musikstück, das nicht blos auf die Synagoge beschränkt bleiben müßte. Alle Stimmen sind melodiös geführt, und das ganze Gebild wird trotz der vielen Nachahmungen durchaus nicht unklar. Es kann mit und ohne Schlußfuge gemacht werden. — Nr. 33 ist wieder solch eine alte Melodie, die uns unwillkürlich um ein paar tausend Jahre zurückführt. Ein eigenthümliches Gefühl überkommt uns bei solchen Tonweisen:



Nr. 38 ist nicht weniger merkwürdig. Der Verfasser nennt die Tonart phrygisch. Allerdings scheinen die ersten Tacte dies zu beweisen; doch ließe sich das Stück mit ebenso gutem Rechte in der äolischen Tonart denken und zwar in plagalisch-äolischer mit Ausweichung in das Jonische und Phrygische. Daß es in E schließt, ist durchaus kein Beweis dafür, daß dies den Grundton des Ganzen bilden muß. Darin ähnelten die Uralten ganz der neuesten Schule, daß sie beim Bau ihrer Tonwerke ein anderes Gesetz, als das mittelalterliche, beobachteten.

Im zweiten Theile ist Nr. 111 eine ganz gute Melodie, auch gut harmonisirt, doch hat sie nicht völlig den alten Charakter, wird gleichwol Vielen darum noch mehr zusagen. — Auf Nr. 118 hält der Componist viel. Der erste Satz G moll, der zweite G dur, Schluß in der Halbcadenz, dann Es dur 2c., zum Schluß eine Fuge, worin die Dominante mit der Secunde beantwortet ist, gewiß denen, die am Buchstaben halten, auffällig; doch ist der Gefährte ganz richtig, wie ich in meinen „Debatten" über Musik auseinandergesetzt. — In Nr. 119 finden wir eine recht wirkungsreiche Fughette zum Schluß. — Nr. 125 ist zwar ein anspruchloses, einfaches Musikstück, jedoch von guter Wirkung. — Nr. 134 „Am Freudenfeste" wird durch seine Contraste des abwechselnden Solo und Chor eindringlich werden. Der fugirte Satz Pag. 132 gefällt mir, um so mehr, als die Form nicht die gewöhnliche ist. — Nr. 146, „Uralte Melodie", fünfstimmig mit Chor und Tenorsolo. Die Melodie ist rein äolisch und wunderbar schön. Sie erinnert etwas an die alten schottischen Melodien, hat nichts von ihren Schnörkeln, wodurch sich die orientalischen Gesangsweisen in der Regel auszeichnen. Die ganze Nummer ist ausgezeichnet.

Leider war mir nur vergönnt, die ersten beiden Theile anzusehen, weil das Uebrige noch nicht gedruckt, und nur flüchtig konnte ich dieses besprechen, weil ich, mit der Vorbereitung zu einer großen Reise beschäftigt, eilen mußte. Indessen ist es immer etwas, und mag dazu dienen, die musikalische Welt auf dieses Werk, das, so höre ich, Ende dieses Monats fertig werden wird, aufmerksam zu machen*). Ich kenne in der ganzen musikalischen Literatur kein ähnliches, und wünsche dem Verfasser desselben von Herzen, daß seine Mühe den gerechten Lohn finden möge. Eduard Sobolewski.

Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung

am 1.—4. Juni 1859.

Zweiter Bericht.

Von

Richard Pohl.

(Fortsetzung.)

Die exceptionelle Stellung unseres Festes bekundete sich aber noch in einer anderen, ebenfalls rein künstlerischen Seite, welche von Niemand bestritten werden kann und wol auch nirgends geläugnet wurde. Es ist die mit Selbstbewußtsein vollführte That, sich in den Programmen principiell auf den Boden der Gegenwart gestellt zu haben, ohne dabei die Vergangenheit zu ignoriren. Schon in unserm ersten Bericht haben wir auf diesen wichtigen Umstand hingewiesen, dessen Bedeutung nur von solchen unterschätzt werden kann, welche entweder niemals über die Aufgabe solcher Musikfeste

*) Obige Recension ging vor einigen Wochen bei uns ein. Jetzt ist das Werk bereits erschienen. D. Red.

ernstlich nachgedacht haben, (die in ihren Augen demnach nichts anders wären, als gewöhnliche, nur mit verstärkten Kräften ausgeführte Concerte) — oder principiell kurzweg läugnen, daß die lebensvolle Gegenwart eine künstlerische Verlebendigung nicht nur fordern darf, sondern unbedingt in entsprechender Ausdehnung eingeräumt erhalten muß, wo sich eine passende Gelegenheit, eine würdige Stelle dazu bietet.

Man hat zwar auch bei anderen Musikfesten zuweilen diese Pflicht erkannt und ausnahmsweise zu erfüllen gesucht — aber man hatte sie bis jetzt noch nicht zur Regel erhoben, sondern mehr nur als eine Concession gegen die periodischen Leiter einzelner Feste angesehen. In den rheinischen Musikfesten z. B., welche Mendelssohn und Schumann dirigirten, setzte man das eine oder andere neue Werk dieser Meister aufs Programm, um ihnen eine besondere Ehre zu erweisen. Ferdinand Hiller hat ferner durch Aufführung seines „Saul" beim letzten Kölner Musikfest zur Genüge bewiesen, daß er bei solchen Gelegenheiten sich selbst am wenigsten zu vergessen pflegt. Nach einer wirklichen künstlerischen Consequenz sucht man aber in solchem Verfahren vergeblich — diese findet man gegenwärtig nur bei den Vertretern der Neudeutschen Schule, und zwar vor allem bei Liszt, dessen Programme zu den Ballenstedter, Karlsruher und Aachener Musikfesten hinreichend beweisen, daß ein Princip, aber weder Zufall noch Willkür, weder Einseitigkeit noch Eitelkeit die Auswahl bestimmten — denn sich selbst pflegte er von jeher dabei weit weniger zu bedenken, als seinen Verehrern wünschenswerth war.*)

Das Musikfest der Leipziger Tonkünstlerversammlung wurde mithin zum erstenmale Veranlassung, jenes Princip (diesmal auch auf Liszt's Werke ausgedehnt) in extenso durchzuführen, das bis dahin nur vereinzelt aufgetreten war. Und der Erfolg hat diesen Fortschritt glänzend unterstützt und gerechtfertigt — suche man nun, je nach seiner Anschauung, diesen Erfolg im Zudrange des Publicums, oder im Beifall der Versammelten, oder in jenem höheren, ideelleren Ziele, welches Graf Laurencin in seinem Rückblick auf die Leipziger Tonkünstlerversammlung (in Zellner's „Blättern für Musik", Nr. 59) so treffend durch die Worte bezeichnete: „Die Lebensfrage unserer Kunstepoche ist die: jene entweder noch unerkannten, oder — was noch schlimmer — halbgelösten Räthsel in ihr wahres Licht zu stellen, deren Kern in den Tonschöpfungen der Sänger unserer Tage verborgen liegt." — — — Wir glauben behaupten zu können, daß in jenen Festtagen mehr als eines dieser künstlerischen Räthsel der Gegenwart gelöst ward — wenn auch nicht für Alle, so doch für Jene, welche mit Immermann empfunden und erlebt haben, daß das Weltgeheimniß nirgendwo zu finden sei, als „in des Sängers blühenden Worten"! —

Dies mit unsern Lesern gemeinsam noch etwas näher zu prüfen, ist die letzte Aufgabe, die wir hier zu lösen versuchen wollen. Wir haben die vorzüglichsten von jenen neuen Werken, welche diese Junitage uns brachten, nochmals genauer ins Auge zu fassen, und theils nach ihrem inneren Wesen, theils nach ihrer künstlerischen Stellung zur Gegenwart zu betrachten. Wir wollen damit kein absolutes Urtheil abgeben, sondern einfach nur das unsrige. Von jedem Urtheil aber — es stimme nun mit dem unsern überein, oder nicht — können wir verlangen, daß es vorurtheilslos in den Geist der Werke eindringe (wie sie im Geist empfangen und geboren wurden), aber nicht in der oder jener Form oder Gestalt das alleinige Wesen, das einzige Heil der Kunst suche. Denn die Vertreter des letztern Princips werden uns ebenso wenig verstehen wollen, als wir uns jemals wol mit ihnen werden verständigen können!

Die uns hier entgegentretenden, bedeutenden neuen Werke zerfallen naturgemäß in drei Gruppen, die wir im Zusammenhang betrachten wollen, ohne uns an die chronologische Folge ihrer Aufführung zu binden. Die erste Gruppe umfaßt die Instrumentalwerke für Orchester; in der zweiten Gruppe mögen die Melodramen und Lieder ihren Platz finden, und den Schluß mache die Messe von Liszt. Die übrigen Werke haben — sofern sie überhaupt neu waren — entweder schon in unserm ersten Bericht eine, für jetzt nothgedrungen genügende, Besprechung erfahren, oder ihre Betrachtung muß leider einem andern Orte und einer spätern Zeit aufbewahrt bleiben. Zu den letzteren rechnen wir namentlich die Bach'sche hohe Messe und Schumann's „Genoveva".

Unter den Instrumentalwerken begegnen wir Wagner's Vorspiel zu „Tristan und Isolde" zuerst. Die Spannung auf dieses Werk war natürlich eine außerordentliche, da man schon gewohnt ist, in jedem neuen Werke Wagner's immer wieder so völlig Neues und überwältigend Großes zu finden, daß man im voraus unmöglich bestimmen kann, von welcher Seite der große Herzenskenner nunmehr unser Innerstes ergreifen und unaufhaltsam mit sich fortreißen werde. Und welche Gluth der tief-innerlichsten melodischen Empfindung; welche Neuheit und Kühnheit der harmonischen Ausgestaltung; welche Größe und Gewalt in der, durchweg in imposanter Polyphonie gehaltenen instrumentalen Entwickelung und Steigerung; welche reizvollen und prächtigen Farben der Orchestration; welch wunderbare Hoheit und Reinheit des künstlerischen Seelenadels — birgt nicht wieder dieses, kaum einige 80 Tacte enthaltende Werk! Hier steht Wagner unzweifelhaft einzig, als vollkommener Selbstherrscher in einem, von ihm fest gegründeten Tonreiche da; ohne Vorgänger waltet sein Genius in einer selbstgeschaffenen Welt, deren Zukunft wahrlich keine vergängliche sein wird!

Um denen, welche dieses Meisterwerk noch nicht kennen, einen annähernden Begriff davon zu geben, bieten sich keine anderen Vergleichungspuncte dar, als in Wagner's eigenen Schöpfungen; und hier liegt die Parallele mit dem Lohengrin-Vorspiel natürlich am nächsten, sowol betreffs der dramatisch-musikalischen Bestimmung und der äußeren Ausdehnung, als auch des innern, großartig contrapunctischen Aufbaues. Insofern kann man allerdings die Tristan-Introduction als das Seitenstück, oder noch richtiger, als das poetische Gegenstück zu jener bezeichnen. So grundverschieden aber der dichterische Inhalt beider Musikdramen ist, ebenso verschieden ist auch, wie sich von Wagner nicht anders erwarten ließ, der musikalische Inhalt. Die Charaktere der Helden gelangen in beiden Introductionen sofort zum prägnantesten Ausdruck: dort der edle Gottesstreiter, dessen makelloses Bild sich aus dem blendend reinen Lichte entwickelt, welches der heilige Gral entsendet — hier der echt menschlich ringende und sühnende Held, der in den verzehrenden Gluthen einer verbotenen Liebe schwelgt und untergeht, doch selbst in den Momenten höchster Entzückung von

*) In Karlsruhe kam nur sein „Künstlerchor" und seine Phantasie mit Orchester über Beethoven's „Ruinen von Athen", in Aachen nur eine symphonische Dichtung („Festklänge") und sein erstes Clavierconcert zur Aufführung; in Ballenstedt war er sogar nur durch ein einziges Lied vertreten. Bei den Weimarer Septemberfesten zur Goethe-Schillerfeier hörten wir unter seiner Direction bei solchen Festen zum erstenmale eine seiner eigenen Symphonien („Faust"), die zu diesem Zwecke eigens componirt war. Hier aber mußte er das musikalische Weimar in eigener Person, als schaffender Künstler und Dirigent zugleich repräsentiren.

der dämonischen Nähe einer unsichtbar waltenden Nemesis schauernd durchzuckt wird.

Im Wagner'schen Drama greift die Instrumental-Einleitung unmittelbar in die erste Scene des ersten Aufzugs über, wo Isolde auf dem Schiffe, das dem ungeliebten Manne sie als Gattin zuführt, verzweiflungsvoll ihr Antlitz verbirgt, und der Gesang des jungen Seemanns vom Maste her sie zu höhnen scheint:

„Sind's deiner Seufzer Wehen,
Die mir die Segel blähen?
Wehe! Wehe, du Wind!
Weh'! Ach wehe, mein Kind!"

Für die Concertaufführung war aber ein die Introduction abrundender Schluß erforderlich, und H. v. Bülow (dem auch die Bearbeitung des Clavierauszugs vom Componisten selbst anvertraut ward) hatte diese Aufgabe mit feinstem Verständniß und edelster Pietät so vortrefflich gelöst, daß sicher Keiner von Allen, welchen dieser Umstand unbekannt war, das Walten einer fremden Künstlerhand im Abschluß dieses wundervollen Seelengemäldes empfunden hat, und selbst für den Kenner der Punct, wo Bülow's Arbeit an die seines Freundes und Meisters sich anreihte, ohne Einblick in die Original-Partitur kaum zu bestimmen sein dürfte.

Zwischen der Composition des Lohengrin-Vorspiels und jenes zu „Tristan und Isolde" liegen zehn volle Jahre eines mehr und mehr vertieften Künstlerlebens — (ersteres wurde 1847, letzteres 1857 componirt) — liegen die Dichtung und die Riesenpartitur der „Nibelungen". Daß dieser gewichtige Lebensabschnitt an einem so reich entwickelten künstlerischen Bewußtsein nicht vorüberziehen konnte, ohne bedeutungsvolle Spuren seines Daseins dem Künstlergeiste aufzuprägen, war wol vorauszusehen. Der Styl im Vorspiel zu „Tristan und Isolde" ist in seiner einfachen Größe noch erhabener; es ist eine so eminente Logik und Stetigkeit in seinem Gedankenfluß, eine so maßvolle und doch zwingende Gewalt in seiner Steigerung, daß man dem Zauber, mit welchem sofort die ersten Tacte unsre Seele einhüllen, sich völlig hingeben muß, wenn man sich ihm nicht mit roher Gewalt entreißen will. Unser unsterbliches Theil in jenen traumhaften Zustand eines außerirdischen Seins und Empfindens zu versetzen, den wir als das völlige Aufgehen in der musikalischen Stimmung bezeichnen — ist aber die höchste Aufgabe und der größte Triumph der Tonkunst, wie diese Gewalt ja auch nur ihr allein gegeben ist. — Und Wagner besitzt diese geheimnißvolle Zaubermacht in fast unbegrenztem Maße.

(Fortsetzung folgt).

Münchener Briefe.

Mitte Juli.

Ehe ich Ihnen über die musikalischen Ereignisse des jüngst verflossenen Halbjahres berichte, sei mit einigen Worten jener „Uebersicht" gedacht, welche die Theaterintendanz regelmäßig zum Schlusse des Jahres veröffentlicht und worin sie gewissermaßen Rechenschaft über ihre Thätigkeit abzulegen versucht. Mit Uebergehung des Schauspiels — nur nebenbei erwähnt, daß die Birchpfeiffereien, die am häufigsten gegeben waren, 15 Vorstellungen erlebten, während sich Shakespeare mit 7 begnügen mußte — mit Uebergehung dieser mehr als bedenklichen Kunstthätigkeit, wollen wir uns zur Oper wenden. Die Zahl der zum erstenmale gegebenen Opern beläuft sich nach der Meinung der „Uebersicht" auf zwei, aber selbst diese geringe Anzahl reducirt sich auf die Hälfte, denn das unter Nr. 2 angeführte Werk ist die Radziwill'sche Faustmusik. Ueberraschender als die Einreihung dieses Werkes zur „Oper" ist aber noch dies, daß bei den neueinstudirten Opern unter Nr. 3 „Die sieben Mädchen in Uniform" aufgeführt werden. Eine Ahnung vom Richtigen mußte man übrigens doch wol gehabt haben, denn in der nächstfolgenden Abtheilung, welche die als Wiederholungen gegebenen Werke enthält, finden sich „Die sieben Mädchen" wieder unter den Possen verzeichnet. Wahrscheinlich mußten sie sich der Oper nur deshalb assentiren lassen, um das höchst magere Contingent von nur sechs Opern wenigstens vollzumachen. Es bleiben somit factisch nur fünf neueinstudirte Opern und diese sind: „Josef in Egypten", „Der Schauspieldirector", „Euryanthe", „Richard Löwenherz" und „Templer und Jüdin".

In welcher Weise hieraus die Rührigkeit und — mit Abrechnung der „Euryanthe" — der geistige Standpuncte der Opernleitung beurtheilt werden muß, ist wol nicht nöthig, erst näher auseinander zu setzen. Vollkommen unbegreiflich ist es aber, wie man sich mit einer unbegrenzten Verehrung Mozart's brüsten kann, und sich dennoch nicht entblödet, den modernisirten „Schauspieldirector", dieses niedrige Machwerk Louis Schneider's, immer und immer wieder auf die Bühne zu bringen, gerade als ob man sich heimlich freue, wie hier Mozart als ein in Sinnlichkeit verkommener Lump dem Gelächter des Pöbels preisgegeben wird. Allerdings ist Mozart mit 13 Vorstellungen am höchsten vertreten, wenn man aber weiß, daß vier hiervon auf den „Schauspieldirector" treffen, dann sieht es mit dem Mozartcultus ziemlich windig aus, denn auf jeden der HH. Auber und Meyerbeer treffen 10 Vorstellungen und auf Halevy 7. Diese letztgenannten Herren sind denn auch in diesem Jahre die zumeist gepflegten. Man scheint zu fürchten, daß der Himmel einstürze, wenn nicht mindestens ein Abend jeder Woche diesem Dreigestirn geopfert wird. Hielt man es doch für nöthig, im Februar Auber's „Maskenball" aus seiner wohlverdienten Vergessenheit wieder hervorzuincommodiren. Glücklicherweise erwies das Publicum mehr Geschmack als die Operndictatur, und so versammelte sich das dem Grabe entrissene Werk alsbald wieder zu den Vätern. Eine ähnliche Auferstehung vom Tode dachte man auch — hören Sie und staunen Sie — dem „Zweikampfe" Herold's zu. Einige mißbilligende Worte in der Presse verhinderten noch rechtzeitig die Realisirung dieses geschmacklosen Einfalls. Die gleiche künstlerische Verkommenheit läßt sich auch in der Auswahl des Neuen*) gewahren: anfangs Januar wurden nämlich Schmidt's „Weiber von Weinsberg" gegeben. Während und nach der ersten Aufführung jubilirte „Johannes Hagel" von ganzem Herzen, nach der zweiten aber wurde es selbst diesem klar, daß die Apotheose des Gassenhauers schon häufig genug mit größerem Talente angestrebt wurde.

Der Mangel einer ersten dramatischen Sängerin — zumeist durch die etwas wankende Gesundheit der Frau Maximilien veranlaßt — ist allerdings ein gewichtiger Entschuldigungsgrund für diese Opern-Misère, aber immerhin nur einer, und wo wären noch weitere zu finden? — Nirgends. Die jüngste Leistung der Oper bestand in Wiederaufnahme des „Idomeneo", dessen Ausführung eine relativ gute genannt werden kann. Als wahrhaft vollkommene Leistung jedoch ist nur die der Frau Diez in der Rolle der Ilia zu bezeichnen. Der Regie müssen übrigens merkwürdige culturgeschichtliche Quellen zugebote stehen, wodurch sie sich veranlaßt sehen konnte,

*) Hier mag die Berichtigung eines Irrthums am Platze sein, der auch in Ihr Blatt übergegangen. Sie betrifft die Oper des Hannoverschen Musik-Dir. B. Scholtz — ich glaube sie ist „Carlo Rosa" betitelt — die in München gegeben worden sein soll. Wenn diese Angabe nicht auf einem Druckfehler beruht, so ist sie gänzlich aus der Luft gegriffen.

zur Schlußdecoration des ersten Actes eine im maurischen Style gebaute Stadt zu wählen. Ich müßte mich auch sehr irren, wenn das im zweiten Act vorkommende Schiff nicht Kanonenlucken gehabt hätte. Daß derlei noch auf einer Bühne ersten Ranges vorkommen kann, sollte man kaum glauben. So keucht denn unsre Oper unter dem Joche eines handwerkenden Pedantismus und der unterschiedlichsten Sonderinteressen mühsam dahin. Um aber das Publicum das Gegentheil glauben zu machen, bereitet man ihm von Zeit zu Zeit eine kleine Tantalusqual. Dieses Manoeuvre erlebten wir erst in neuester Zeit wieder. Da hieß es denn wieder einmal, die „Iphigenia in Tauris" würde einstudirt, was um so mehr Freude erregte, weil Gluck in unserer „classischen" Stadt bisher auf das unverantwortlichste vernachlässigt wurde. Aber die Freude war kurz genug, denn plötzlich zog sich die Hand, von der mehr schlechte als gute Opern träufen, wieder zurück, und vertauschte die Iphigenia mit dem „Postillon von Lonjumeau" und „Teufels Antheil". — Gott besser's!

Als Gäste hatten wir die HH. Künzel von Darmstadt und Hauser von Karlsruhe. Ersterer sang den Raoul, den Joseph in Méhul's gleichnamiger Oper und den Propheten; letzterer den Barbier von Sevilla, Tristan („Jessonda"), den Czaar („Czaar und Zimmermann") und in Bellini's „Puritanern" die Baritonpartie. Beide Sänger hatten sich bei mancherlei Vorzügen nur eines getheilten Beifalls zu erfreuen. Frl. Carl, eine Primadonna-Aspirantin, machte sich durch beständiges zu hoch Singen unmöglich. Sie gastirte als Elisabeth („Tannhäuser"), Recha („Jüdin") und Leonore („Fidelio"). Der erste Versuch eines Frl. Spörl konnte — wenngleich vielversprechend zur Beseitigung unserer Primadonnennoth — ebenfalls nicht genügen. Ueber Frl. Auguste Stöger, die in jüngster Zeit diesem schreienden Bedürfnisse mit vielem Glücke abhalf, in meinem nächsten Berichte. Die Intendanz hat bereits mit ihr abgeschlossen.

Zu den Concerten mich wendend, habe ich vor allem ein Ende December gegebenes Concert des Oratorienvereins nachzutragen, worin J. Leonhard's Oratorium „Johannes der Täufer" unter Leitung des Bar. v. Perfall in höchst lobenswerther Weise zur Aufführung kam. Mit gewandter Factur verbindet der Tonsetzer einen geschmackvollen Eklekticismus. Namentlich sind es Händel und Mendelssohn, die sich der Verf. zum Muster nahm. Die beiden folgenden Concerte des Vereins brachten den „Messias" und kleinere Compositionen von Hauptmann, Hiller, Mendelssohn u. s. w., worunter sich zumeist einige Lieder für gemischten Chor von H. v. Perfall auszeichneten. Hrn. Christian Seidel's Concertunternehmen, das wegen Restaurirung des Museumsaales unterbrochen war, erfreute sich bei seiner Wiederaufnahme eines steigenden Zuspruchs. Aus dem ziemlich reichhaltigen Repertoir der beiden Concerte will ich nur das hervorheben, was trotz einer nicht abzuläugnenden künstlerischen Bedeutung, ohne die Bestrebungen des Hrn. Seidel, dem Münchener Publicum fremd geblieben wäre: wie Schumann's Concertstück für das Piano (G dur, Op. 92), vorgetr. von Hrn. Prof. J. v. Kolb, Reinecke's Ouverture zur „Dame Kobold", Gade's Nachklänge zu „Ossian", Wagner's Friedensmarsch ans „Rienzi" und ein Streichquartett in fünf Sätzen (Manuscript) von W. W. Scheffer, (einem Schüler Kühmstedt's und gegenwärtig Professor am hiesigen Conservatorium), das sich durch Ebenmaß, reiche Polyphonie und poetische Belebung gleich vortheilhaft auszeichnet.

Das Neue, was in den Concerten der musikalischen Akademie zur Aufführung kam, war eine wundervolle Orchestersuite von J. S. Bach, eine mit vielem Geschmacke gearbeitete und theilweise recht frisch erfundene Symphonie vom Musik-Dir. Aug. Walter in Basel, und eine höchst fatale Capellmeister-Ouverture F. Hiller's zum „Traum einer Christnacht". Leider beging man unter anderm auch wieder einmal die Geschmacklosigkeit, ein Streichquartett mit großer Besetzung aufzuführen. Das schreckliche Loos hatten diesmal J. Haydn's Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser" (das Adagio aus dem sogenannten Kaiserquartett) zu erdulden.

Das Virtuosenthum wurde durch die HH. J. v. Kolb, Bärmann (Vater und Sohn), Jos. Walter und Molique vertreten, Namen die allein genügen, um die Trefflichkeit der Leistungen zu erweisen. H. v. Kolb gab anfangs Januar im Biber'schen Claviersalon eine Matinée, worin er außer Weber's As dur-Sonate und einer eigenen Composition, Werke von Bach, Schumann, Chopin und Liszt auf das vollkommenste vortrug. Späterhin wurde es ihm durch die Anwesenheit des Hrn. Bärmann jun. ermöglicht, eine zweite Matinée zu veranstalten, worin die beiden Künstler drei symphonische Dichtungen von Liszt spielten (Préludes, Orpheus und Ideale). Ueber eine spätere Matinée, worin diese genialen Werke abermals aufgeführt wurden, haben Sie schon berichtet. Hr. Bärmann jun., nach längerem Aufenthalte bei Liszt wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt, erwies sich in seinem Concerte, worin er Beethoven's Es dur-Concert, die Bach'sche (einzeln erschienene) A moll-Fuge, Chopin's As dur-Ballade, Liszt's ungarische Rhapsodie (Nr. 12) und dessen Paraphrase über den „Sommernachtstraum" spielte, in jeder Beziehung als ein höchst begabter Schüler seines verehrten Meisters. In dem spätern Concerte seines Vaters war es namentlich Liszt's „Don Juan-Phantasie", in der er sich auszeichnen konnte. Durch die Anstellung des Hrn. Jos. Walter, bisher in Hannover, erlangte die Hofcapelle einen dem Hrn. Lauterbach ebenbürtig zur Seite stehenden Violinisten. Früher ein Schüler Mittermayr's und dann Beriot's, scheint später Joachim den günstigsten Einfluß auf den jungen Künstler ausgeübt zu haben. Mehr noch als in einem eigenen Concerte, worin er außer einem Vieuxtemps'schen Concerte unter anderm auch die Teufelssonate spielte, trat dies bei einer spätern Gelegenheit durch Vortrag des Beethoven'schen Concertes hervor. Ueber die Meisterschaft der HH. Bärmann sen. und Molique, welche zwei Concerte gaben, sich ergehen zu wollen, erscheint ihrem glänzenden Künstlerrufe gegenüber vollkommen überflüssig. Ein Concert endlich des Hoforganisten Hrn. A. Ortner bedarf gleichfalls einer Erwähnung, insofern dasselbe lediglich aus Compositionen des Concertgebers bestand. Außer einigen Männerchören gehörten die übrigen Compositionen der Vocal- und Instrumentalkammermusik an. Ein Streichquartett zeichnete sich zumeist aus, wenngleich auch den übrigen Werken Streben nach dem Guten und Satzgewandtheit nicht abzusprechen sind.

Ehe ich schließe, sei noch der Charwoche gedacht, die uns mit ältern Werken a capella auf das reichste beschenkte. Obenan standen die beiden Hofkirchen. Außer mehren kürzern Werken (wie sie der katholische Ritus gerade erfordert) von Orlando di Lasso, Bernabei, Pitoni, Anerio, Leon. Leo u. a. m. sind besonders hervorzuheben eine Messe von Marcello und eine von Palestrina, Stabat mater von Pergolese, Miserere von Allegri, sowie das Stabat mater von Astorga, welches vom Oratorienverein in der Basilika gesungen wurde. △

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Wiesbaden, 23. Juli. — Wir haben heute mit ganz besonderer Genugthuung von einem Concert zu berichten, unter dessen drei Concertgebern keiner war, der nicht mit echt deutscher Gesinnung, frei von allem fremdländischen Gepräge, seine Kunst übte — ein Umstand, der bekanntermaßen bei unseren Saisonconcerten zu den größten Seltenheiten gehört und dessen Tragweite noch dadurch erhöht wird, daß alle drei der Weimarer Schule angehören, die durch Liszt gegründet und zu hoher künstlerischer Bedeutung gehoben wurde. — Frl. Genast, einer Schwester der seit Jahren hier mit vollem Rechte ebenso sehr geachteten als beliebten Schauspielerin, der Tochter des als rühmlichst bekannten Sängers, ging von Weimar her als Concertsängerin ein vortheilhafter Ruf voraus. Sie hat erst vor kurzem in den Tagen der Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig vor einer zahlreichen Zuhörerschaft sehr beifällig anerkannte Proben ihres Talentes abgelegt. Es möge hier auf das Urtheil hingewiesen werden, welches der von Richard Pohl verfaßte Bericht vor kurzem erst in d. Bl. aussprach — gewiß kein kleines Lob, mit dem man aber vollkommen einverstanden sein kann. Hier gesellte Frl. Genast dem Liede, vertreten durch Schubert's „Erlkönig", außer einer ebenso tiefsinnig componirten als vorgetragenen Arie aus Gluck's „Iphigenia in Aulis" und Rossini's weltbekannter Arie „Una voce poco fa", zu deren, dem Charakter der Rolle vollständig entsprechenden Durchführung italisches Feuer und fein nuancirte Coquetterie gehört, noch eine wahrhaft reizend vorgetragene Berceuse aus Meyerbeer's neuester Oper „Le Pardon de Ploërmel", und bewährte dadurch eine höchst anerkennungswürdige Vielseitigkeit. Den zweiten Concertgeber, Hrn. Pruckner, einem Schüler Liszt's und dermalen Professor an der Musikschule zu Stuttgart, kennen wir alle noch recht wohl von den schönen Tagen unseres Musikfestes her, wo er nicht nur durch seine gediegene Leistung das günstigste Urtheil aller Kenner, sondern ebenso sehr durch die anspruchslose Liebenswürdigkeit seines Wesens den freundlichsten Antheil aller derer erwarb, die mit ihm zu verkehren hatten. Er spielte Liszt's große Phantasie über die Quadrille der Schlittschuhläufer aus dem „Prophet" mit einer Vollendung, die nichts mehr zu wünschen übrig ließ. Chopin's Impromptu und Liszt's Valse-Caprice, worin ein reizender Schubert'scher Walzer benutzt ist, ließen die Vollendung seiner Technik und die feinste Ausführung der kleinsten Einzelheiten auch im kleineren Rahmen bewundern. Eine künstlerische Aufgabe vom höchsten Standpunct aus stellte er sich in dem Vortrage der Beethoven'schen (sogenannten Kreutzer-) Sonate mit Violine, worin er im Verein mit Hrn. Concert-M. Singer uns einen seltenen Genuß bereitete. In Hrn. Concert-M. Edmund Singer lernten wir einen Geiger kennen, wie es deren, ungeachtet der namhaften Anzahl von Virtuosen in diesem Fache, nicht eben viele giebt. Mit der unfehlbarsten Meisterschaft und der wohlthuendsten äußeren Ruhe in der Ueberwindung der größten Schwierigkeiten verbindet er eine Größe, Schönheit, einen Adel des Tones, wie dies heutzutage nicht zu häufig vorkommt. Es spricht aus diesen Klängen eine so edle Empfindung, daß man unwillkürlich davon ergriffen wird. Außer der bereits erwähnten Mitwirkung in der Sonate spielte er Vieuxtemps' Reverie wahrhaft ausgezeichnet und überdies noch einen von ihm selbst componirten ungarischen Csárdás, worin das tiefschwermüthige und wieder wildleidenschaftliche Element dieser nationalen Klänge in gelungenster Weise zum Ausdruck kam. G. Barth.

Jena, 28. Juli. — Wie alljährlich um diese Zeit, veranstaltete gestern unser trefflicher Musik-Dir. Stade ein Concert in den Hallen unserer Collegienkirche. Zur Aufführung kamen zwei Cantaten von J. S. Bach: „Ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Herzen" und „Bleib bei uns, denn es will Abend werden"; Stade spielte ferner zwei Orgelfugen von Bach; den zweiten Theil bildete die „Eroica". — Die Aufführung, namentlich die der Chorwerke, war eine ganz ausgezeichnete; Stade, ein Orgelvirtuos ersten Ranges, spielte wundervoll. In seiner Thätigkeit als Dirigent ist ganz besonders rühmend hervorzuheben, daß er von den durch die Leipziger Bachgesellschaft edirten Bach'schen Cantaten nunmehr bereits sieben hier zur öffentlichen Aufführung brachte. Möchten doch die Musikdirectoren weit größerer Städte, welche über bedeutendere Mittel disponiren können, sich daran ein Beispiel nehmen! Was helfen uns die vielen neu erschlossenen Bach'schen Schätze, wenn sie nur in den Bibliotheken der Musiker ruhen, und nicht lebendig werden durch Aufführungen aller Orten! — Capell-M. Liszt und Musik-Dir. Lassen aus Weimar waren zu dem Concert anwesend, auch wirkten mehrere weimarische Capellmitglieder mit dankenswerther Bereitwilligkeit im Orchester mit. Möge unser wackerer Stade fortfahren, wie bisher, auch fernerhin so erfolgreich zu wirken. Dank und Anerkennung aller musikalisch Gebildeten sind ihm gewiß.

Bern, 20. Juli. — Die Kunstleistungen der schweizerischen Bundesstadt standen, was Musik und Theater betrifft, bisher im In- und Ausland in so geringem Ruf, daß tüchtige Künstler es nur selten wagten, nach Bern zu kommen, und in hiesigen Concerten oder auf unserer Bühne aufzutreten. Der Grund dieser traurigen Zustände war, daß bisher hier ein stehendes Orchester fehlte, und jeden Winter eine andere wandernde Truppe uns mit ihren dramatischen Vorstellungen beglückte. — Dies ist nun zur Ehre Berns anders geworden. Um ein stehendes Orchester, die erste Bedingung tüchtiger musikalischer Leistungen in einer Stadt, zu erhalten, hat die hiesige Musikgesellschaft das Theater übernommen. Zur Leitung der Concerte und als Vorsteher der neu gegründeten Musikschule wurde Musik-Dir. Frank aus Köln berufen, welchem dann auch die Regierung die Professur für Musik an der hiesigen Hochschule übertrug. Die Landes- und städtischen Behörden geben zur Hebung des musikalischen Lebens nicht unbedeutende Geldbeiträge. Die Leitung des Theaters wurde von der Direction der Musikgesellschaft in geschäftskundige Hände mit dem Auftrag gelegt, eine stehende Gesellschaft schon für den nächsten Winter zu organisiren. Das Publicum nimmt an diesem Unternehmen den lebhaftesten Antheil. — So geben wir uns denn hier der Hoffnung hin: es werden sich künftig tüchtige deutsche Künstler nicht mehr abschrecken lassen, nach Bern zu kommen, da die musikalischen und theatralischen Zustände unserer Stadt eine wesentlich bessere Organisation als bisher erhalten haben. A. Z.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Nachdem A. Jaell Baden-Baden verlassen hat, gab er bereits am 26. Juli wieder mit Frau Schreiber-Kirchberger ein Concert in Kissingen, worin er nicht weniger als sieben Nummern spielte, darunter die Phantasie über „Diana von Solange". Er beabsichtigte hierauf in Ems noch ein zweites Concert zu geben (sein erstes gab er dort am 27. Juni) und wird dann zu längerem Aufenthalt nach Salzburg reisen, um von seinen Concertreisen auszuruhen.

In dem kleinen Badeort Friedrichsroda in Thüringen haben sich in diesem Jahre eine Anzahl Künstler, namentlich aus Berlin und Leipzig, zur Erholung versammelt, wobei es denn nicht fehlen konnte, daß schließlich auch concertirt wurde. Am 26. Juli vereinigten sich Herr und Frau Formes aus Berlin, Hr. Concert-M. David aus Leipzig, Hr. Hofschauspieler Pätsch aus Gotha und Musik-Dir. Reinthaler aus Bremen zu einem Concert (zum Besten der Armen und zur Verschönerung der Anlagen von Friedrichsroda), welches aber in dem nahegelegenen Reinhardsbrunn abgehalten wurde, weil der Herzog von Gotha zu derselben Zeit dort residirte. Concert-M. David spielte die Tartini'sche Sonate, seine „Schottische Phantasie" und einige Salonstücke; Hr. Formes sang eine Arie aus „Diana von Solange", eine von Méhul und Lieder von Reinthaler und Esser; Frau Formes und Hr. Pätsch declamirten. Das Concert machte begreiflicherweise viel Aufsehen und führte zahlreiche Gäste aus den benachbarten Orten, selbst von Gotha herbei; der Erfolg der Künstler war ein glänzender und die Einnahme bedeutend. — Auch Prof. Moscheles ist nebst Familie jetzt von Eisenach nach Friedrichsroda übergesiedelt.

A. v. Kontski gab am 28. Juli im Hoftheater zu Dresden ein Concert. Er spielte eine eigene Phantasie über „Sonnambula", das unvermeidliche „Réveil du lion" (welches der musikalische Referent der „Constitutionellen" komischer Weise „Réveil de Lyon" taufte) und producirte sich schließlich als Classiker in Mozart's C dur-Concert mit eigener Cadenz. Wie A. v. Kontski Mozart gespielt haben mag, kann man sich ungefähr denken! Das „Dresdner Journal" drückt sich noch sehr gelind aus, indem es die „Auffassung wenig befriedigend" nannte.

Niemann gastirt gegenwärtig in Hamburg, wird dann zum Gastspiel in Leipzig, und im September in Berlin erwartet.

Der Tenorist Formes ist im August zu 10 Gastrollen in Wien engagirt.

Musikfeste, Aufführungen. Am 25. Juli gab der Universitäts-Gesangverein der Pauliner zu Leipzig, wie alljährlich, eine musikalische Abendunterhaltung im Saale des Schützenhauses vor eingeladenen Zuhörern. In zwei Abtheilungen wurden 12 Chor- und Soloquartette gesungen, von C. Reinecke („Auf der Wacht"), Julius Rietz („Morgenlied", neu in Kahnt's Repertorium soeben erschienen), N. Gade („Heinrich Frauenlob"), Robert Schumann („Die Minnesänger", auf Verlangen), Dürrner (zwei Lieder zum Andenken an den Verstorbenen) Mendelsohn („Abschied"), Lenz, Marschner, Esser, Storch und

Bönicke. — Nach den sehr gelungenen musikalischen Vorträgen fand noch ein obligater Ball statt.

In Breslau feierte die Singakademie ihr 34jähriges Stiftungsfest mit einer Aufführung von Händel's „Samson". Musik-Dir. Karl Reinecke fungirte dabei zum erstenmale öffentlich als Dirigent, zur großen Zufriedenheit der Breslauer.

Wie wir bereits mittheilten, hatte der belgische Componist Gevaerts (und kein pariser!) von der französischen Regierung den Auftrag erhalten, eine Festcantate zur Feier des Sieges- und Friedensfestes in Paris zu componiren. Dieselbe wird nun am 15. August in der großen Oper zur Aufführung kommen.

Adolf Samuel hat im Auftrag der belgischen Regierung eine große Cantate componirt, welche bei den nächsten Septemberfesten in Brüssel von 1500 Sängern auf dem Nationalplatz zur Aufführung kommen soll. — Welche deutsche Regierungen stellen ihren einheimischen Componisten dergleichen ehrenvolle und lohnende Aufgaben?

In Linz soll ein großes patriotisches Gesangfest gefeiert werden, an welchem sich auch der Wiener Männergesangverein betheiligen wird.

Neue und neueinstudirte Opern. Balfe's „Rose von Castilien", die in Wien complet durchfiel, hat in London „im strengsten Sinne des Worts Furore gemacht". Hierdurch bekommt man aufs neue einen Maßstab für den englischen Kunstgeschmack! — Die italienische Opernsaison wird in London gegen Mitte August geschlossen. Knapp vor Thorschluß kam noch Meyerbeer's „Dinorah" an die Reihe, natürlich „mit größtem Erfolg". Davison weiß sich in seinem Enthusiasmus nicht mehr anders zu helfen, als daß er ausruft: der 26. Juli (Tag der ersten Aufführung) bilde eine Epoche in der Geschichte der englischen Oper!

In Berlin ist am 28. Juli bei Kroll Flotow's „Müller von Meran" zur Aufführung gekommen. Trotz der Umarbeitung findet man den Text noch immer langweilig. Zu dem alten „Albin" (der früher außer in Wien, auch in Königsberg aufgeführt wurde) sind einige neue Nummern hinzugekommen, doch erklärt man die Musik nur für einen schwachen Abklatsch der „Martha".

Reinthaler, der Componist des Oratoriums „Jephta", arbeitet jetzt auch an einer Oper.

In Italien kamen vom 1. Januar bis zum Mai 1859 nicht weniger als 23 neue Opern zur ersten Aufführung, darunter eine von Verdi „Der Maskenball" (am 17. Februar in Rom); von den anderen spricht man nicht.

In Olmütz ist die romantisch-komische Oper von R. Genée, „Die Geiger aus Tyrol", in Vorbereitung.

Musikalische Novitäten. Von Liszt's „Symphonischen Dichtungen" sind jetzt drei („Orpheus", „Préludes" und „Tasso") vom Componisten selbst für Pianoforte zu vier Händen arrangirt. Sie sind bereits gestochen und werden in den nächsten Wochen von Breitkopf & Härtel versandt werden. Dieses von uns längst gewünschte Arrangement wird voraussichtlich die weiteste Verbreitung finden, und zum Verständniß dieser Werke im größeren musikalischen Publicum wesentlich beitragen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Verdienste mehrerer preuß. Musikmeister um die Militärmusik sind Allerhöchsten Orts dadurch anerkannt worden, daß, wie in früheren Jahren den Musikmeistern: G. Rode vom Garde-Jäger-Bataillon zu Potsdam, O. Braune von der Garde-Artillerie zu Berlin, Golde vom 32. Infanterie Regiment zu Erfurt, neuerdings auch G. Piefke vom 8. Infanterie- (Leib-) Regiment, während ihrer activen Dienstzeit der Titel eines „Königlichen Musikdirectors" verliehen worden ist.

Der Director des Friedrich-Wilhelmstädter Theaters in Berlin, Deichmann, hat den Titel Commissionsrath erhalten.

Todesfälle. In Wien starb am 12. Juli der Dichter Deinhardstein, geboren am 21. Juni 1794 zu Wien. Er war von 1832 bis 41 Vicedirector des Hofburgtheaters; sein Vorgänger war Schreyvogel (West), sein Nachfolger Holbein.

Vermischtes.

Zu derselben Zeit, wo der Erfinder der „Syrene", Cagniard de la Tour, gestorben ist, macht der Uhrmacher J. Radba in Olmütz bekannt, daß er unter gleichem Namen einen neuen Apparat construirt habe, welcher zur Bestimmung der Schwingungszahlen für die verschiedenen Tonhöhen dienen soll. Da auch die früheren Syrenen hierzu angewendet wurden, dürfte diese angeblich neue Erfindung sich wol nur als eine praktische Verbesserung der älteren herausstellen.

Dr. Bäuerle wird nicht mehr „vermißt". Er hat sich in Frankfurt a. M. nebst Gattin wiedergefunden. Wahrscheinlich verließ er Wien sans adieu; seine seit 53 Jahren bestehende „Theaterzeitung" scheint übrigens vor der Hand dennoch sistirt zu sein.

Den ausgezeichneten Tenoristen Roger hat ein beklagenswerthes Unglück getroffen. Auf einer Jagd im Park seines Landhauses zu Villiers-sur-Marne schoß er sich am 27. Juli mit seinem eigenen Gewehr in den rechten Arm, indem er sich auf die Mündung des Laufs gestützt hatte, um über eine Hecke zu steigen. Der Arm mußte sofort amputirt werden, und Roger ertrug die Operation mit Muth und Ergebung. Sein Gesundheitszustand ist so gut als möglich. — Roger sollte am 29. Juli zum letztenmale in David's „Herculanum" singen und wurde sodann in Baden-Baden zu Concerten erwartet. Der Kaiser ernannte Roger, sobald er von dem Unglück erfuhr, augenblicklich zum Professor des Gesanges am Pariser Conservatorium, welches ohnehin die durch Panseron's Tod erledigte Stelle noch nicht wieder besetzt hatte.

Intelligenz-Blatt.

Leipzig, den 12. August 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 7.
Einundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber musikalische Aesthetik

von

Dr. Adolf Kullak.

(Fortsetzung.)

Ich kehre nun wieder zum ersten Thema zurück. — Mein Kritiker faßt später den Unterschied meiner und der Hanslick'schen Gefühlstheorie nicht scharf genug, wenn er meint, daß am Ende meines dritten Capitels die Untersuchung noch ganz auf dem Hanslick'schen Boden stehe. Zwar stimmen Hanslick und ich darin überein, daß die blos sinnliche Natur des Tones nur der dynamischen Seite des Gefühls nahe tritt; da aber Hanslick in der letzteren einen nebensächlichen, ich einen Hauptfactor des Gefühls erblicke, so hat auch diese blos sinnliche Natur nach meiner Anschauung eine größere Bedeutung für das Gefühlsleben, als bei Hanslick.

Im weiteren Verlaufe hält sich die inrede stehende Kritik meist berichterstattend, macht hier und da einen Einwand, hält im Ganzen aber ihre eigene positive Anschauung zu sehr zurück. Der letztere Umstand macht es dem kritisirten Autor schwer, wahren Nutzen aus der Besprechung zu ziehen, da es nicht fehlen kann, daß er auf Grund der angegriffenen Puncte, auch hinter der Art und Weise des nur berichterstattenden Theiles, eine vielleicht ganz entgegenstehende Grundanschauung vermuthen muß. Es wird immer dem Autor wünschenswerther sein, wenn die gegenüberstehende Ansicht in zusammenhängender, bestimmter Weise ausgesprochen wird.

Unter den Versuchen, der Musik einen Inhalt zu vindiciren, wird der Reiz auf die Subjectivität von mir ausgebeutet. Daß die musikalischen Idealisten hier schwächere Waffen in den Händen haben, als die Realisten, ist mir recht wohl bewußt; haben doch auch die Theisten eine schwächere Reserve, als die Atheisten! Gleichwol beruht ein wesentlicher Stützpunct für den Nachweis eines höheren musikalischen Inhaltes in der Natur der menschlichen Subjectivität. Es ist mir unbegreiflich, wie Hr. Schäffer bei Beurtheilung der hierher bezüglichen Abhandlung, nachdem er eine Zeit lang, wie es scheint, beifällig meinen Ansichten folgt und Concessionen unterschreibt, die wesentlich sind, plötzlich mit der alten Hanslick'schen Frage auftaucht: „muß denn die Wirkung der Musik zugleich ihr Inhalt sein?" und schließlich die Behauptung bringt, „aus der Aufstellung des Reizes resultire nichts weiter, als höchstens der triviale Satz, daß jeder einzelne Hörer den auf ihn einwirkenden Tönen immer den Stimmungsgehalt zuschreibe, den gerade er mit ihnen empfindet". — Dies ist eine der Stellen, wo der Autor die eigentliche positive Ansicht des Kritikers durchaus vermißt, da er über dieselbe nicht klar wird. Der letztere räumt mir ein, „daß ich mit Recht hervorhebe, wie namentlich die neuere Zeit seit Beethoven die Wichtigkeit des pathologischen Reizes erkannt habe und darum vor allem die hauptsächlichsten Reizmittel, die Kunst der Modulation und Instrumentation cultivire". — Bald hierauf fährt er fort: „es läßt sich allerdings so viel sagen: wenn der Componist zur Zeichnung seiner Stimmung solche Reizmittel verwendet, welche im Hörer nothwendig die beabsichtigte Stimmung erwecken, so leuchtet ein, daß in seiner Composition diese Stimmung wirklich ausgedrückt ist." Ferner „es giebt eine Summe musikalischer Reizmittel, über deren Wirkung und Bedeutung eine allgemeine Uebereinstimmung stattfindet, und diejenigen Künstler, welche mit solchem allgemein zugänglichen Material arbeiten, werden nicht leicht mißverstanden werden." — Gleich hierauf bringt die Kritik aber auf innere Nothwendigkeit mehr, denn auf allgemeine Verständlichkeit, und macht obige Schlußwendung, daß aus der Aufstellung des Reizes jener triviale Satz resultire.

Die Kritik verfährt hier nicht consequent. Nach den Zugeständnissen, die sie der neueren Musik seit Beethoven macht, nach der Anerkennung allgemein giltiger Reize, kommt ein plötzliches Abspringen auf die bekannte Hanslick'sche Phrase unerwartet. Mein Buch giebt keinen Anlaß, die Theorie des Reizes in diesem allerdings trivialen Sinne zu nehmen, sie beutet die letztere in allgemeiner Giltigkeit aus, verhehlt sich auch den Uebelstand nicht, daß es objectiver Forschung bisher nicht gelungen sei, die mit dem subjectiven Factum parallel laufende objective Grundlage genügend zu durchdringen; ein Punct, den die Kritik gleichfalls namhaft macht. — Muß man denn Thatsachen, darum weil die Wissenschaft nicht auf ihren Grund gelangt ist, so leicht über Bord werfen? Ist dies nicht jene Denkträgheit und Bequemlichkeit des Materialismus, welche negirt, wo sie mit den jeweiligen Mitteln der Forschung noch nicht herankommt? — Hr. Schäffer würde der Wissenschaft einen wichtigen Dienst leisten, wenn er die innere Nothwendigkeit mancher bedeutenden Meisterwerke rein aus den objectiven Verhältnissen, mit gänzlicher Umgehung des Be-

griffs „Wirkung und Reiz" nachzuweisen vermöchte. Der Dienst wäre nicht geringer, als der, den die neuere Herbart'sche ästhetische Schule höchst wahrscheinlich im Sinne hat, nächstens im Enthusiasmus ihrer Objectivitätsschwärmerei zu leisten: sie wird die Muskelpartien der sixtinischen Madonna nach Höhe und Ausdehnung messen, für den Ausdruck des Blicks einen Maßstab erfinden und den subjectiven Effect bis ins kleinste Detail auf Zahlen und Maßtheile zurückführen! — Die objectiven Herren mögen nur nicht vergessen, daß mit dieser Behandlung der Objectivität, so interessant sie ist, nichts gewonnen wird. Die Objectivität des Schönen liegt zu einem großen Theile in der menschlichen Subjectivität, und wo beide Seiten nicht gleichmäßig durchdrungen werden, wird eine einseitige Auffassung stets die unausbleibliche Folge sein.

Gerade einer jener objectiven Forscher, Zeising, giebt hierüber auf Hrn. Schäffer's Einwand die rechte Antwort, und hätte der letztere jenen Aesthetiker genauer kennen gelernt, so wäre er mit der Frage, ob die Wirkung der Musik zugleich ihr Inhalt sei, nicht hervorgetreten. — Es ist hierauf zu sagen: die Wirkung der Musik ist ein Theil ihres Inhaltes, ein unabweislicher. — Will man aber weiter gehen und die Sache etwas ins Paradoxe treiben, so kann man sagen, die Objectivität des Schönen ist gerade seine Wirkung. Es kommt nur darauf an, wie weit man den Begriff der letzteren ausdehnt und von welchem Standpuncte man die Subjectivität auffaßt. Zieht man in das Wesen der letzteren die Idealität im weitesten Sinne hinein, so läßt sich jener paradoxe Satz recht gut verfechten. Bekanntlich ist die objective Natur mit Idealen sehr sparsam, und weist man die Elemente der mikrokosmischen Eigenthümlichkeit in jedem Kunstwerke nach, so kann man ohne große Mühe den oben bezeichneten Satz durchführen, ohne der Verdächtigung des Kantianismus anheimzufallen. — Abstrahirt man aber von jener paradoxen Spielerei, so findet man in Zeising's Forschungen die genügende Antwort auf Schäffer's Einwand. Nach denselben sind in jedem Schönen drei wesentliche Begriffe vorhanden: Form, Größe und Reiz auf das anschauende Subject. Ich kann hier nur auf die dahin bezüglichen Ausführungen verweisen. Zeising macht nur den einen Fehler, daß er den Begriff der Größe, wo er ihn zuerst einführt, nicht scharf genug bestimmt. Anfänglich nimmt er ihn im äußerlichen Sinne, erweitert ihn jedoch später zu dem eines inhaltlichen Werthes, und hätte füglich einen anderen Ausdruck wählen müssen.

Diese Erörterung überhebt mich der Mühe, auf das der eben angeführten Schäffer'schen Behauptung zunächst folgende Raisonnement ausführlicher einzugehen. Hr. Schäffer will mir nachweisen, daß mit der Statuirung der Wirkung meine Aesthetik die Empfindung wieder als obersten Richter hinstellt. Wie er dazu gelangt, ist weder innerhalb der logischen Consequenz seiner eigenen Worte einzusehen, noch die Behauptung selbst, nach dem soeben Angeführten, von hinlänglichem Gewichte.

Das Folgende sei nur kurz berührt. Der Kritiker kann nicht begreifen, daß ich in der Instrumentalmusik den reinen Kunstbegriff der Tonkunst erblicke, da sie doch von der Vocalmusik ausgegangen sei und dieselbe in ihren Elementen mit umfasse. Beide seien doch Zweige eines Stammes; warum sind beide nicht coordinirt? — Sehr gern würde ich, wofern mein Buch nicht ausreicht, noch einmal ausführlich diesen Punct besprechen, einstweilen wünschte ich meinerseits von Hrn. Schäffer erst den Nachweis, daß allemal dasjenige, welches den Ausgangspunct bildet, mit demjenigen, was sich aus ihm entwickelt, zu gleicher Höhe der Entwicklung gelange, oder überhaupt so homogene Verhältnisse beibehalte, daß es neben ihm in gleicher Linie stehe. — Sollte ich diesen Nachweis aus einer Aufzählung treffender Beispiele erhalten, so werde ich nicht ermangeln, das Gegentheil innerhalb der Kunstsphäre ebenfalls mit Beispielen klar zu machen, und erst wenn die letzteren widerlegt sein werden, werde ich daran denken müssen, meine Schrift für die zweite Auflage einer Umarbeitung zu unterwerfen. Einstweilen kann ich meine Anschauungen nicht verändern und mache Hrn. Schäffer nur die einzige Concession, daß ich bei Gelegenheit des Gesanges vielleicht das Moment des Naturstoffes ein wenig zu scharf betont habe. — Dies ändert aber die Sache im Ganzen gar nicht, der größere Theil des Rechten bleibt hierin doch auf meiner Seite, und selbst angenommen, ich opferte diesen Einwand auf, so ist das, was die Verbindung zweier Materiale als etwas der reinen Kunst Widerstrebendes in die Wagschale wirft, bedeutend genug, meine ästhetische Anschauung über die reine Tonkunst und die anhängenden Theile erforderlichen Falles immer wieder sicher zu stellen. Man muß in meiner Theilung nur nicht etwa eine Verkennung des Werthes der geistigen Manifestationen erblicken, die sich in den musikalischen Zweigrichtungen kundgeben. Um eine geistige Abschätzung und Rangordnung handelt es sich hier gar nicht — hat doch der Geist überhaupt seine höchste Offenbarung nicht in der Kunst, sondern in der Wissenschaft.

Die Frage ist hier nur die: entspricht dieser oder jener Theil der Tonkunst dem ursprünglichen Begriffe der Kunst mehr, ebenso sehr, oder weniger als ein anderer? Und so lange die Aesthetik noch ein Recht hat, aus ihrer allgemeinen Sphäre maßgebend die Verhältnisse der speciellen Gebiete zu bestimmen, wird die Entscheidung immer dahin kommen, daß die reine Instrumentalmusik dem ursprünglichen Begriffe am meisten entspricht, die anderen Abzweigungen mithin Seitengebieten anheim fallen.

Daß Hr. Schäffer aber sich nicht die Mühe nimmt, noch einmal die von mir gegen den Gesang aufgestellten Einwände zu widerlegen, da er die Abfertigung derselben (S. 274 oben) für eine ganz ausgemachte Sache hält, mag auch mich entschuldigen, wenn ich nun von dieser ermüdenden Discussion abbreche, und mich damit rechtfertige, daß es ja ebenfalls auch auf meiner Seite dafür eine Berechtigung giebt. Man lese z. B. nur S. 48 in Hanslick's Brochure. — Ebenso ermüdend muß es den Lesern d. Bl. sein, noch einmal etwas über die neunte Symphonie zu erfahren. Nur rathe ich den absoluten Verehrern dieses und so manches anderen der letzten Werke Beethoven's, recht ruhig und besonnen die Anmerkung in Hanslick's Brochure S. 50 und 51, und die Vorrede Bischoff's zu Ulibischeff's Beethoven zu prüfen. Jeder Absolutismus ist der Gefahr einseitiger Beurtheilung ausgesetzt. Wenn aber Hr. Schäffer meine Anschauung von der neunten, „daß die größere Idee" (die ich die makrokosmische nennen will) „in die kleinere des Gesanges" (die ich als die mikrokosmische bezeichne) „umschlägt" auf den Kopf stellt, und behauptet „der verendlichte einsame Mensch (dies kann sich doch nur auf den Gesangtheil beziehen) erweitere sich zur Weltstimmung" (insofern das Orchester thätig bleibt) — so muß ich darauf erwidern, daß dies nicht recht logisch ist. — Erweitern ist ein Begriff der Bewegung und soll er kunstgemäß gewonnen werden, ist er hier identisch mit „sich entwickeln". Da das Orchester aber allermindestens die erste Hälfte des Werkes ausmacht und zuletzt recitativisch in den Gesang übergeleitet wird, so fällt das Uebergewicht einer sogenannten Entwicklung oder Erweiterung

auf die Instrumente, nicht aber umgekehrt auf das mikrokosmische Element des Gesanges, das mit seiner Schwerfälligkeit die ätherische Volubilität der Instrumentation erdrückt.

(Schluß folgt.)

Die erste Aufführung des „Lohengrin" in Dresden

am 6. August 1859.

Der ersehnte Moment war denn nun endlich auch gekommen und — vorüber, der den edeln Schwanenritter nach langer Fahrt dahin geleiten sollte, wo seine erste Heimath war! Zwölf Jahre hat er auf dem weiten Wege zugebracht — spät kam er, doch er kam!*) — War doch „Lohengrin" in Dresden geschrieben und für Dresden bestimmt; auf die dortigen ausgezeichneten Künstlerkräfte zunächst berechnet, hätte er von hier aus seinen Weg über Deutschlands Bühnen antreten können und sollen. — Daß und warum es anders kam und kommen mußte, wissen wir Alle — und wenn auch jetzt, nachdem fast sämmtliche musikalische Hauptstädte des deutschen Südens und Nordens Weimar (erste Aufführung am 28. August 1850) nachgefolgt und Dresden vorangegangen sind, die dortige Aufführung nicht mehr die große und allgemeine Bedeutung haben kann, die sie früher unzweifelhaft gehabt hätte — so ist dieser künstlerische Act doch auch heute noch für Dresden von hoher Wichtigkeit: sowol in betreff der dortigen künstlerischen Zustände, als in Rücksicht auf die zahlreichen, unwandelbaren Verehrer Wagner's, welche Sachsens Residenz von jeher (sowol im Publicum, als unter den Künstlern) zählte, und welche, neben der Bewunderung für den entfernten Meister, auch die Traditionen pietätvoll treu bewahrten und nunmehr glänzend erfüllten, die über dieses Werk vom Schöpfer selbst noch ihnen hinterlassen wurden.

Von jener Künstlerzahl, die 1847 Wagner zur Seite stand, sind auf der Dresdener Bühne nur noch zwei zurückgeblieben — aber zwei Künstler ersten Ranges, die Grundpfeiler und Ehrensäulen der Oper: Tichatscheck und Mitterwurzer. Die treffliche Capelle zählt aber wol noch Viele von jener alten, ruhmgekrönten Garde, die am 6. August, — über ein Decennium in ihrem Geiste verjüngt, — mit uns empfunden haben mögen, welchen Abschnitt in ihrem Leben, wie in dem der Dresdener Oper, dieser Tag bedeutete. Es war eine weihevolle und doch zugleich wehmüthige Stimmung, mit der ich jene, bis auf den äußersten Raum gefüllte Kunsthalle betrat, in der einst „Rienzi", „Holländer" und „Tannhäuser" zuerst erklangen. Wie am Dirigentenpulte heut ein Anderer stand, so suchten auch die Blicke einen zweiten noch vergeblich, dem dieser Abend vor allem ein Jubelfest gewesen wäre, das er, nach menschlicher Berechnung, mit uns erleben konnte — wenn er nicht längst vor der Zeit hinweggerissen wurde zu den Todten: unsern Theodor Uhlig! Erinnerung und Liebe seien so treu bewahrt, wie sie uns Niemand rauben kann. Jetzt aber sei der Blick von den Entfernten, dem Vergangenen, der Gegenwart genußreich zugewandt.

„Lohengrin" ist noch mehr, wie jede andere ihm vorhergehende Wagner'sche Oper, für Kräfte und Mittel ersten Ranges angelegt. Hierin ist wol der hauptsächlichste Grund zu suchen, daß dieses Werk (im Verhältniß zu „Tannhäuser") sowol auf den Bühnen sich weniger schnell Bahn brach, als es dem verständnißvollen Eingehen der Künstler wie des Publicums natürlich auch nur langsamer zugänglich sein konnte. Es gehört ein liebevolles Eingehen in das Wesen des Kunstwerks und ein gewisser Grad von Abstractionsvermögen dazu, um bei Aufführungen auf kleineren Bühnen, mit schwächeren, theilweise vielleicht sogar unzureichenden inneren oder äußeren Mitteln, die Mängel der Ausführung und Darstellung theils ohne Störung in der Stimmung zu ertragen, theils nicht verkehrterweise dem Kunstwerk selbst zum Nachtheil anzurechnen. Die vielen verständnißlosen Urtheile der Presse, die man über „Lohengrin" noch immer (obgleich weit seltener und gemäßigter) zu sehen bekommt, mögen zum größern Theil in diesem Mangel an kritischem Abstractionsvermögen ihren Grund haben. Denn ich bin der festen Ueberzeugung (die sich in Dresden nach verschiedenen Richtungen vollkommen bestätigte), daß eine in jeder Hinsicht normale Aufführung — (und eine andere wird sich doch hoffentlich kein Componist beim Schaffen denken können oder sollen?) — so unmittelbar und vollständig schlagend wirken muß, daß in kunstempfänglichen, und nicht geradezu bornirten oder böswilligen Naturen, eine andere als gehobene, ja begeisterte Stimmung gar nicht aufkommen kann. Wir haben das bei nur theilweise ausreichend unterstützten Aufführungen selbst schon oft genug mit Freuden erlebt.

Da ich nun bis jetzt noch niemals Gelegenheit gehabt hatte, „Lohengrin" auf einer Bühne ersten Ranges zu sehen, war meine Spannung auf die Wirkung um so größer, als man in Dresden in mehr als einer Hinsicht eine normale Aufführung erwarten durfte. Selbst wenn man jede Note kennt, und allenfalls Phantasie genug besitzt, um sich dazu denken zu können, wie Alles klingen und wirken könnte und müßte — ist doch die durch die Genialität des auffassenden und darstellenden Künstlers hinzukommende selbstschöpferische That durch Nichts zu ersetzen, so wenig sie sich im voraus mit Sicherheit bestimmen läßt. Auch die lebendige Kraft großer Orchester- und Chormassen muß unmittelbar empfunden sein, um ebenso vollständig wirken zu können. Kann ich nun allerdings nicht umgehen, hier auszusprechen, daß auch die Dresdener Aufführung eine im Sinne des Componisten normale noch nicht genannt werden konnte, — hierzu müssen zu viele und zu mächtige Factoren zusammen wirken, als daß man dafür den Einzelnen verantwortlich machen dürfte — so kann doch andrerseits nicht geläugnet werden, daß theils verschiedene Einzelleistungen, theils viele Momente des Zusammenwirkens kaum schöner und größer gedacht werden können. Das Resultat darf folglich als ein, sowol für die Verehrer Wagner's, als für den Ruhm und die Wirkung des Werkes ehrenvolles, theilweise sogar glänzendes bezeichnet werden. Mit dieser Anerkennung sei zugleich unser Dank gegen Alle ausgesprochen, welche hierzu beitrugen, indem sie mit sichtlichem Eifer zusammenwirkten, um die erste Aufführung des „Lohengrin" in Dresden zu einer ge-

---

*) Ueber die Zeit der Entstehung des „Lohengrin" besitzen wir vom Dichter-Componisten selbst genaue Angaben. Im ersten Partiturentwurf, welcher, von Wagner's eigener Hand geschrieben, Liszt's Eigenthum ist, finden sich folgende Data:

Instrumental-Einleitung. Beendet 28. August (ohne Jahreszahl).
Erster Act. Begonnen 12. Mai 1847.
Beendet 8. Juni 1847.
Zweiter Act. Begonnen 18. Juni 1847.
Beendet 2. August 1847.
Dritter Act. Begonnen Dresden, 9. September 1846.
Beendet 5. März 1847.

Demnach hat Wagner mit der Composition des dritten Actes begonnen, hierauf den ersten, dann den zweiten vollendet — jeden in erstaunlich kurzer Zeit — und die Instrumental-Einleitung entweder zuletzt, oder zu allererst geschrieben. Erstere Annahme scheint uns wahrscheinlicher. Zu dieser ganzen ungeheueren Arbeit hat er nicht mehr als ein Jahr gebraucht; der größte Theil fällt in das Jahr 1847. D. B.

lungenen und festlichen zu erheben: gegen die Generaldirection, welche die Oper (trotz der, speciell nur für Dresden erhobenen Bedenken) auf das Repertoir brachte und keine Kosten scheute (man spricht von 16,000 Thlrn.), um sie so brillant als möglich auszustatten; gegen die Sänger, welche mit ebensoviel Liebe und Hingebung, als mit Erfolg das Werk durch ihre Leistungen feierten und zierten; gegen die Capelle, welche ihres altbewährten Ruhmes werth, zum Gelingen des Ganzen so wesentlich beitrug; endlich gegen deren Dirigenten, Capell-M. Krebs. Namentlich sei aber auch unseres Tichatscheck mit Ruhm gedacht, des glühenden Verehrers und genialen Interpreten Wagner's, dem „Lohengrin" am längsten und am genauesten bekannt war, und welchem infolge dessen ein noch weit größeres Verdienst um den musikalischen Theil der Gesammtdarstellung zuerkannt werden muß, als dem unvergleichlichen Sänger des Lohengrin ohnehin schon von jedem Verehrer der Kunst, und Wagner's insbesondere, zutheil werden müßte.

Eine Analyse des „Lohengrin" werden unsere Leser wol schwerlich mehr von mir erwarten! Für ein schon so oft und so gründlich besprochenes Thema darf man in diesen Blättern nur dann noch das Wort ergreifen, wenn man wirklich neue Gesichtspuncte aufzustellen, neue Erörterungen anzuknüpfen hat. Darauf kommt es aber begreiflicherweise jetzt nicht an; hier soll nur eine Relation des Geschehenen und Erlebten gegeben werden, um denen, welchen „Lohengrin" nicht minder als uns selbst schon bekannt ist, einen annähernden Begriff von der Aufführung zu geben.

Von musikalischer Seite ist rühmend hervorzuheben, daß man im Ganzen strebte, die Partitur in einer Vollständigkeit wiederzugeben, die uns um so mehr erfreute, als wir aus früheren Berichten erfahren mußten, wie wenig pietätvoll man an anderen Bühnen ersten Ranges gerade in dieser Hinsicht verfahren ist, obgleich der Dichter-Componist gegen jeden Strich in seinem Werk bekanntlich protestirt. Hatten wir uns demnach auf verschiedene, jetzt leider sehr gebräuchliche große Striche (namentlich im zweiten Act) schon gefaßt gemacht, und wurden wir im Gegentheil gerade hier durch größere Vollständigkeit aufs angenehmste überrascht, so mußten die zwei empfindlichsten Striche um so mehr auffallen, da sie an Stellen angebracht waren, wo wir sie am wenigsten erwartet hätten: im Schlußchor des ersten Finale und im Liebesduett des dritten Actes. Der erste Strich ist durch nichts zu rechtfertigen; dieser Ensemblesatz in B dur („O fänd' ich Jubelweisen") ist so schön gebaut und gesteigert, daß man durch den Strich des D dur-Mittelsatzes die ganze Symmetrie stört und bedeutend an Wirkung verliert, ohne an Zeit mehr zu gewinnen, als etwa zwei Minuten, die man jedoch leicht hätte wieder einbringen können, wenn man den Chor im richtigen Tempo (d. h. „sehr lebhaft") und nicht bedeutend zu langsam genommen hätte. Da „Lohengrin" nur sehr wenige solcher abgerundeten, symmetrisch gebauten Ensemblesätze im älteren Opernstyl enthält, sollte man diese doch gerade am allerwenigsten angreifen! Im declamatorischen Einzel-Gesang wären einzelne kleine Striche weit eher zu rechtfertigen, wenn etwa die Stimmlage, oder die Besorgniß vor zu großer Ermüdung des Sängers, solche Concessionen genügend motiviren, ohne das Werk wesentlich zu beeinträchtigen. Aus diesem Grunde sind z. B. die kleinen Striche im zweiten Act (im Duett zwischen Telramund und Ortrud, und in der Scene Telramund's auf den Stufen des Münsters) zu rechtfertigen; nicht aber die Beseitigung des Gesanges von Elsa: „Ach könnt' ich deiner werth erscheinen" im Liebesduett; denn einestheils wird hierdurch der poetischen Motivirung Gewalt angethan, weil der Uebergang zwischen Lohengrin's „Athmest du nicht" zu Elsa's „O mach' mich stolz" zu gewaltsam ist, und anderntheils dürfte bei einer so reichbegabten Elsa, wie Frau Bürde-Ney, Schonung der Stimmmittel sicher nicht als Entschuldigung angegeben werden können!

Eine zweite Ausstellung, die wir für wesentlicher halten, betrifft die Tempi. Capell-M. Krebs, welcher die Oper fleißig einstudirt hatte, bekundet fast durchweg die Tendenz, die langsamen Tempi nach unserm Gefühl zu schnell, die schnellen dagegen zu langsam zu nehmen. Ueber ersteres läßt sich allenfalls streiten, letzteres aber ist definitiv. Man kann zwar einwenden, daß Normaltempi nicht vorhanden seien, weil Wagner selbst die ganze Oper nie dirigirt, und die Partitur auch nicht metronomisirt habe. Jedoch ist das musikalische Gefühl ein Kriterium, welches zwar in feineren Nuancen verschieden sein, in der Grundauffassung aber nicht wesentlich differiren kann und darf. Ueberdies haben schon mehrere Capellmeister gerade in dieser Frage mit dem Componisten persönlich verkehrt, und unter allen Auffassungen dürfte wol die Liszt'sche die richtigste sein, welche uns durch die zahlreichen Aufführungen des „Lohengrin" in Weimar so überzeugend geworden, und so fest eingeprägt ist, daß jede zu große Abweichung davon (uns wenigstens) als Mißgriff erscheinen mußte.

Als die wesentlichsten Tempodifferenzen hebe ich folgende hervor. Auffallend zu langsam waren: der Schlußchor des ersten Actes (wie schon bemerkt) und der Anfang der dritten Scene des zweiten Actes, wo der Aufbau des Orchesters auf den D dur Dreiklangslagen, bis zum Eintritt des Männerchors, frischer und bewegter sein muß, um nicht zu ermüden. Zu schnell waren dagegen: die Instrumental-Einleitung; Elsa's „In lichter Waffen Scheine" (mit der späteren Parallelstelle) in der zweiten Scene des ersten Actes (in diesem Tempo kann die Harfe kaum noch folgen); auffallend zu schnell das Gebet (Es dur $^3/_4$), welches Wagner ausdrücklich als „feierlich" bezeichnet hat; ferner Elsa's „In Früh'n laß mich bereit dich sehn" im zweiten Act (weil dadurch die schönen Violinpassagen gar nicht zur Geltung kommen); entschieden zu schnell endlich Lohengrin's „Athmest du nicht" im dritten Act; (in diesem Tempo werden die getragenen, wie im Aether schwebenden Triolen der Holzbläser 2c. nothwendigerweise unruhig und gestoßen, und verändern den beabsichtigten Effect). — Dies sind nur die hervorragendsten Differenzen; über kleinere wollen wir nicht rechten, da man den Sängern hier natürlich einige Freiheit in der Auffassung gestatten muß. Doch war, wie schon bemerkt, die Tendenz zu schnellerer Bewegung im ganzen vorherrschend, in verschiedenen Stellen auch mit guter Wirkung. Nur der König (Hr. Freny) schleppte' durchweg und zeigte überhaupt eine wenig erfreuliche Schwerfälligkeit in der declamatorischen Behandlung; er sang auch nicht immer rein. Daß die Partie für ihn zu tief liegt, gilt hier zu seiner Entschuldigung, nicht aber in Betreff der Auffassung.

Ueber die übrigen Solosänger läßt sich durchweg nur Erfreuliches, theilweise sogar Glänzendes berichten. Tichatscheck ist ein Lohengrin, wie man ihn wol nirgends besser wünschen und finden wird. Seine ewig jugendfrischen, kolossalen Mittel entfaltete er hinreißend schön; er beherrschte sie dabei mit einer künstlerischen Gewalt, die nichts zu wünschen übrig ließ und die höchsten Wirkungen erzielte. Schon sein Auftreten war imponirend — erst die sanfte Anrede an den Schwan, dann das siegesgewisse Auftreten in der Ansprache an König und Volk — und so durchgängig, mit feinstem künstlerischen Verständniß den Intentionen Wagner's folgend.

Selbst einzelne Phrasen brachte er hierdurch zu einer kaum geahnten Geltung, wie z. B. im Finale des zweiten Actes: „Nicht dir, der so vergaß der Ehren"; „Ja, selbst dem König darf ich wehren"; „Euch Helden soll der Glaube nimmer reuen" u. s. f. — Wie wundervoll Tichatscheck im dritten Act das Liebesduett und die Erzählung vom Gral, wie herzzerreißend seinen Abschied von Elsa gesungen hat, ist hiernach fast selbstverständlich. Auch in den Ensemblesätzen war Tichatscheck's Darstellung von durchgreifendster Wirkung; den poetischen Gegensatz zwischen ihm und den feindlichen Principien, dem zagenden Volk ꝛc. hob er in jeder Phrase, unterstützt von seinem alles besiegenden Organ, zur selbständigen Geltung wunderbar schön hervor.

(Schluß folgt.)

Briefe aus Frankfurt a. M.

Ende Juli.

Nachdem nun die Friedensposaune ertönt, und der Herbst uns bald seine Stoppeln zeigen wird, dürfte wol in Bälde alles ein anderes Ansehen gewinnen, und schon ziehen die leeren Badeorte eine Menge Künstler an. Was bereits in unserem Wiesbaden, Homburg, Nauheim, Soden ꝛc. geschieht, gehört nicht in diese Briefe, wol aber, daß sich noch zu Anfang August drei Virtuosen hier vereinigen werden, um eine Rundreise nach Hygieas benachbarten Heilquellen zu unternehmen. Es sind dieses die Tonkünstler Adolph Gollmick, Goffric und Paque, welche ihre Londoner Ferienzeit in Deutschland zubringen. Ein schon seit Jahren bestehendes trefflich zusammengespieltes Trio (Piano, Violine und Violoncell); über dessen Erfolge in meinem nächsten Briefe. Bei dieser Gelegenheit sei auch des Hrn. Capell-M. Drouet, des Nestors der Flötisten erwähnt, durch dessen hiesige Anwesenheit unser Frankfurt einen ehrenhaften Zuwachs an musikalischen Autoritäten gewonnen hat. Ich habe Drouet im engeren Kreise spielen hören (denn öffentliche Concerte giebt er nicht mehr), und wieder einmal recht begriffen, daß der wahre Genius der Kunst kein Alter hat. Drouet erhebt sein Instrument in technischer wie in dynamischer Beziehung zu einer wahrhaft poetischen Ansprache für Geist und Herz.

Von Virtuosen-Fahrten während des großen Kanonenconcertes in Italien war natürlich keine Rede, und wenn ja ein Gesangverein auftauchte, so geschah es zum besten verwundeter Krieger. Das unstreitig bedeutendste und auch durch inneren Kunstwerth sich auszeichnende, war das am 10. Juni vom Rühl'schen Verein veranstaltete oratorische Concert in der Paulskirche, unter Mitwirkung der herzoglichen Capelle zu Wiesbaden. Denn die Differenzen dieses Vereines mit unserem hiesigen Theaterorchester sind noch immer nicht geschlichtet! Ein eingeschobenes Concert im Theater wurde der Citherspielerin Friederike Kean aus Philadelphia eingeräumt; sie spielte unter großem Beifall des kleinen Publicums, aber Burgstaller, Petzmayer und Malvina Elterlin wird sie wol nicht vergessen machen.

Den späten Schluß der Wintersaison machte der Opern-Gesangverein der HH. Schmidt und Lichtenstein mit der Oper „Tancred" von Rossini. Von der Leitung dieses neuen Etablissements habe ich mir sagen lassen müssen, daß die beiden Herren Directoren ein gleiches Verdienst um die Gesangsausbildung der Mitglieder hätten, und Hr. Lichtenstein nicht blos als Accompagnateur bei den Aufführungen fungire, wie man aus meinem letzten Brief hat herauslesen wollen, und deshalb nicht ganz einverstanden mit jener Mittheilung war. Versuche nur Einer, es Jedem recht zu machen, gehe er auch noch so sehr vom Standpuncte des Wohlwollens aus! Die Wahl des „Tancred" halte ich indeß für keine glückliche, wie denn auch die Aufführung selbst, namentlich bezüglich der Chöre und Tempi, bei allen oft überraschenden Leistungen der Soli (natürlich vom Standpuncte eines gebildeten Dilettantismus ausgegangen) sichtbar eine übereilte zu nennen war.

Blieben nun infolge der tropischen Hitze und ungünstiger Zeitverhältnisse Oper und Schauspiel leer, so üben die Concerte(!) der verschiedenen Militairmusikbanden in unseren öffentlichen Gärten, der neuen Anlage und Westendhall, der diversen Felsenkeller, des zoologischen Gartens ꝛc. eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus, und producirt sich nun gar der Natursänger Brand, dann merkt man nun freilich keine „schlechten Zeiten". Hr Brand ist ein kluger Mann, der gerade seine Zeit, sein Publicum und seine Mittel kennt, und sich alles das für seinen Zweck geschickt zurecht macht. Er weiß genau, wie sich das menschliche Gemüth, namentlich das deutsche, zur Sentimentalität hinneigt. Jede Neuheit reizt, und allerdings ist es neu, einen elegant gekleideten Mann zu einer wohlconstruirten Drehorgel mit einem sonoren, ziemlich umfangreichen Bariton die schmachtenden Weisen renommirter Componisten durch Laubdächer und Tabaksqualm nicht ohne Schule vortragen zu hören. Weshalb Hr. Brand nicht als Zampa, Don Juan ꝛc. auf der Bühne erscheint, gehört zur Tagesfrage. Wahrscheinlich reicht der Umfang nicht aus, vielleicht fehlt der dramatische Esprit, oder auch, der Sänger fühlt sich so freier, glücklicher und — „einnehmender".

Ueber unsere Oper wird schnell berichtet sein. Die einzige Novität (am 24. Juli) war Verdi's „Rigoletto". Trotz mancher schätzbaren Leistung, namentlich Pichler's als Rigoletto, erfreute sie sich nur eines getheilten Beifalls, und der vierte Act mißfiel gänzlich. Ein Complex großer Contraste, auf ein empörend unsittliches Libretto gebaut, ein Parforce-Jagen nach äußeren Effecten, wird durch sinnenkitzelnde Melodien und ein gelungenes Quartett nicht aufgehoben. Wird ein so frivoles Buch nicht durch eine classische Musik entschuldigt (wie „Don Juan", „Figaro"), so gehört es ins Toll- oder besser ins Zuchthaus.

Im Ganzen trugen die Kosten der Unterhaltung größtentheils auswärtige Gäste. Ich nenne sie der Reihe nach. Ueber die Leistungen einer Frau Tell-Jahn (Lucia) und Frl. Belke (Elisabeth) sei der Mantel christlicher Liebe gedeckt. — Der Tenor Grimminger aus Hannover (Raoul, Prophet, Arnold, Ravenswood u. a.), hauptsächlich durch äußere Mittel hervortretend, ist im Vortrag manierirt, und seine Modificationen haben oft keinen logischen Grund. Als Musiker ist er nicht stets capitelfest. Nichtsdestoweniger imponirte er als Effectsänger der Majorität. — Frl. Kessenheimer hat unsere Bühne verlassen und wird sich im August verheirathen. Ihre letzte mit Eclat aufgenommene Partie am 18. Juni war Medea. — Die Sängerinnen Spohr und Kreuzer fanden, trotz berühmter Namen, ihren Boden hier nicht. Berechtigter zum Beifall war Frl. Düringer vom Stadttheater zu Rostock, als Martha, Rosine und Prinzessin („Johann von Paris"). Geschulter Vortrag, perlende Coloratur, seltene Reinheit und leichte Höhe — seltene Vereinigung der Gaben; aber man verlangt hier alles auf einmal, welche Grille uns schon mancher guten Acquisition beraubt hat! Mathilde Wildauer gab ihre sich heterogen gegenüberstehenden Paraderollen Isabella und Nandl an einem Abend. Was der ersten Partie nicht ge-

lang, errang die treffende Natur der zweiten. — Männliche Gäste waren die HH. Wagner und Kreen von Darmstadt als Tamino und Sarastro mit günstiger Aufnahme. Hr. Abiger ist leider nach Wiesbaden engagirt, gastirte aber sonderbarer Weise in „Rigoletto" mit fast noch nassem Contract in der Hand. Schmerzliches und zugleich Erfreuliches ist über unseren wackeren Dettmer zu berichten. Er wird nach langer und tödtlicher Krankheit seinen Freunden und der Kunst wiedergeschenkt werden. Wenigstens ist nach dem Ausspruch der Aerzte die Gefahr vorüber. Seine Stelle vertrat Hr. Roth vom Hoftheater zu Weimar, und wurde in einer Reihe von Partien rücksichtsvoll aufgenommen. Der Heldentenor, Hr. Meyer vom Berliner Hoftheater, statt Eppich engagirt, gab seine Debuts als Tannhäuser und Sever, ohne aber besonders disponirt zu sein, weshalb mein Urtheil zu einer passenderen Zeit.

Einiges Manco in unserem Personalbestand, sowol im Schauspiel, wie in der Oper zu ersetzen, hat unser Oberregisseur Vollmer eine Rundreise unternommen. Eine schwer zu verantwortende Mission! Oft sucht man in der Ferne was uns ganz nahe liegt. So befindet sich in diesem Augenblick die Sängerin Frl. Christiane Volck vom Bremer Stadttheater (woselbst sie neben Tichatscheck, Frau Bürde-Ney und Frau Fischer-Nimbs mit Beifall sang) in unseren Mauern; desgleichen der jetzt in Stuttgart engagirte treffliche Bassist Wallenreiter. Welche schiefe Stellung dieser junge Mann im vorigen Jahre bei hiesiger Bühne eingenommen, und wie man denselben zu fesseln außer Acht gelassen, habe ich schon früher mitgetheilt. Frl. Volck würde man wahrscheinlich gewonnen haben, wenn man ihr nicht zugemuthet hätte, gleich einer Anfängerin Probe zu singen, worauf sich eine solche Künstlerin unmöglich einlassen konnte. Wie in Bremen, war diese Sängerin früher in Hannover und Düsseldorf der Liebling des Publicums; wahrscheinlich aber gehen uns wieder einmal die Augen auf, wenn es zu spät sein wird! — Erasmus.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Baden-Baden, 5. August. — Seit meinem letzten Briefe völliges changement de décoration. Was doch der Friede nicht alles thut! Vom 10. bis 31. Juli schnellte der Saison-Barometer, d. h. die Hauptliste der seit dem 1. Mai hier angekommenen (freilich auch oft nur durch- und längst wieder abgereisten) Fremden von 9051 auf 13,888 Personen hinauf — giebt 4,837 Gäste mehr in drei Wochen. Das nennt man „Saison"! Dieser Personencurs scheint auch besser stichhalten zu wollen, als der Börsencurs; Benazet rechnet wenigstens darauf, das sieht man an seinen zahlreichen Engagements, die er plötzlich noch riskirt — und Hr. Benazet pflegt sich nicht zu verrechnen. Dafür ist er General-Pächter der Roulette und Trente et Quarante! — Die dritte „Soirée Musicale" am 14. Juli war offenbar die brillanteste, und auch bedeutend voller, als die beiden vorhergehenden. Hr. Nathan hatte sich glücklicherweise hinweg begeben, und statt dessen war Piatti eingetreten, ohne Zweifel ein Violoncellist ersten Ranges, mit sehr schönem Ton. Er und Coßmann sind, was Kammermusik betrifft, entschieden die „Löwen". Er spielte mit Vieuxtemps und Jaell ein Rubinstein'sches Trio, dem eben aus London ruhmgekrönt und pfundbeschwert angekommenen, talentvollen Componisten zu Ehren. Vieuxtemps spielte außerdem zwei Salonstücke, so schön — wie Vieuxtemps; Piatti eins dito, und Jaell, der stets spielbereite, gab mit unverwüstlicher Kraft und Eleganz deren drei auf einen Sitz (trotz der Hitze) — darunter seine Tannhäuser-Transcription. Zum Schluß spielte er auch noch ein Duo über den „Nordstern" mit Vieuxtemps — ein wahres Brillantfeuerwerk, allerdings auch aufs Blenden berechnet. Die Damen Mariman und Battu (ersterer habe ich im letzten Briefe schreiendes Unrecht gethan, sie ist am théâtre lyrique wirklich engagirt) thaten das Ihrige. Mlle. Mariman sang die „Air de l'ombre" — auf deutsch Schattentanz aus der „Grille" mit Meyerbeer'scher Beleuchtung — (was wird Frau Birch-Pfeiffer dazu sagen?) und Mlle. Battu die „Berceuse", beides aus dem „Pardon de Ploermel", offenbar in der Absicht, um in der Mode zu bleiben. Von letzterem Stück prophezeihe ich, daß es die zweite Gnadenarie wird, sowol wegen ihrer Blutsverwandtschaft mit „Robert", als auch wegen ihres Effectes, der den Sängerinnen ebenso schnell, als dem Publicum einleuchten dürfte. Die Classicität war schuldigermaßen durch das Schreibduett aus Mozart's „Figaro" vertreten — auch eine Pariser Novität! Wahrhaft lächerlich ist es, wie die Pariser Presse beide Gesangsnovizen von Baden aus poussirte. Fast in allen französischen Berichten wurden beide „Künstlerinnen" so über die Maßen gelobt, daß man sich besinnen mußte, ob nicht etwa die Personen verwechselt waren und es statt Mariman vielleicht Miolan, statt Battu — Grisi heißen sollte. Und in denselben Berichten werden Vieuxtemps, Piatti und Jaell kaum mit Namen genannt — ein echtes Saisonmanoeuvre nach der Devise: „Was gemacht werden kann, wird gemacht!" —

Sie werden hoffentlich bei der Hitze nicht erwarten, daß ich über alle Soiréen, die seitdem noch folgten, consequent weiter berichten soll? An jedem Donnerstag findet eine statt, gestern war schon die sechste. Wie Ihnen bekannt, sind sie aber nur für ein eingeladenes Publicum, nicht gegen Entrée — eine zwar recht noble, aber zuweilen doch sehr störende Einrichtung, — wenn man nämlich gute Worte nicht geben mag, und für sein Geld doch nichts haben kann. — Im Fall Künstler spielen oder singen, die besonders interessiren, kann man zwar ohne zu große Mühe immer Billets haben; doch war das seitdem nicht eben der Fall. Nach den ersten drei Soiréen verließen Jaell und Vieuxtemps Baden; für ersteren trat der Pianist Seeling aus Venedig, für letzteren der Violinist Hermann aus Paris ein. Piatti blieb noch als Cellist; die Sängerin wurde gewechselt, mißfiel aber so gänzlich, sowol nach Stimme, Schule als Aussehen, daß sie sofort wieder abgedankt, und Mlle. Battu für die fünfte Soirée am 28. Juli wieder engagirt wurde. Das kam dieser sehr gelegen; sie hatte nach Ems (zu einem Concert am 26.) gewollt, woraus aber nichts wurde, war deshalb schon entschlossen, nach Paris zurück zu gehen, als Benazet sie aufs neue engagirte. — In der fünften Soirée spielte auch eine Mad. Dreyfuß aus Paris auf der Orgue Alexandre (dem bekannten verbesserten Harmonium) die — Schlittschuh-Quadrille aus dem „Propheten" — eine echt französische Idee, die einem guten Deutschen auch nicht im Traume einfallen würde! — In der sechsten Soirée (gestern) spielten Rosa Kastner, Hermann und Batta; erstere u. a. die Sommernachtstraum-Phantasie von Liszt. Es wird wahrscheinlich vor der Hand nur noch eine derartige Soirée stattfinden, da von Mitte August an französische Oper und Schauspiel an ihre Stelle treten. Gounod's Oper ist zwar abbestellt, doch soll eine andere, für Baden geschriebene, von Boulanger aufgeführt werden. Wahrscheinlich hat der sie billiger gemacht. Roger und Mad. Barbot waren dazu engagirt. Da aber ersteren bekanntlich das Unglück getroffen hat, den rechten Arm zu verlieren, ist noch ungewiß, wer seine Stelle ersetzen soll. Roger hatte schon ein Quartier in Lichtenthal gemiethet, sein Geschäftsführer war bereits hier, als die traurige Nachricht kam, welche hier, wie wol überall, lebhafteste Theilnahme erregte. Auch Sivori, den man hier alljährlich zu sehen und zu hören gewohnt ist, soll krank sein und in dieser Saison nicht kommen können. Dagegen erwartet man noch Servais, Sighicelli (Violine) Goria u. A.; Rosenhain, H. Wieniawski und der unvermeidliche Ketterer sind schon da; Coßmann ist am 2. August endlich auch angekommen. E. v. Girardin baut sich in Lichtenthal eine eigene Villa, um seinen Aufenthalt bleibend hier zu nehmen; Graf Sollohup aus Petersburg, der bekannte Musikliebhaber und Componist und — Lazareff sind auch als Gäste zu erwähnen. Letzterer wollte (wie überall) auch hier mit aller Gewalt ein Concert arrangiren, was ihm aber (ebenfalls wie fast überall) natürlich nicht gelang.

Noch Einen habe ich nicht genannt, weil man sich das Beste bis zuletzt aufsparen soll: Rubinstein. Baden-Baden muß doch für die, welche es einmal genau kennen gelernt haben, eine eigene Anziehungskraft haben! Denn Rubinstein wollte in diesem Jahre ganz entschieden nicht hierher kommen, und nun ist er doch wieder da; er wollte auch höchstens ein paar Tage bleiben, und denkt jetzt bis Mitte August noch hier zu verweilen.

Er hat in der schönen Villa Friesenberg sich niedergelassen, einen förmlichen Salon eröffnet, und giebt Matinéen für eingeladene Gäste, zu denen sich die haute volée drängt. Wir sahen dort Damen aus der höchsten Aristokratie: die Fürstin von Fürstenberg, die Fürstinnen Barclay de Tolly, Gortschakoff, Obolenski, Suwaroff, Trubetzkoy, die Gräfin Kalergis ꝛc. ꝛc. In einer dieser Matinéen (am 31. Juli) spielte Rubinstein mit Wieniawski und Piatti; auch zwei junge Talente ließen sich hören, der kleine Pianist H. Ketten und eine junge Violoncellistin Frl. Kull, die beide nächstens zusammen ein eigenes Concert geben werden. In der nächsten Sonntagsmatinée (7. August) sollen wir die Chopin'sche Sonate von der Gräfin Kalergis (einer ganz ausgezeichneten Pianistin) und Coßmann, sowie ein Rubinstein'sches Trio vom Componisten, Hermann und Coßmann hören. — Die Rubinstein'schen Matinéen sind schon zu gefährlichen Rivalen der Benazet'schen geworden; in künstlerischer Hinsicht übertreffen sie sie unbedingt; die Gesellschaft ist die gewählteste und zugleich eine durchweg musikverständige. Rubinstein hat diese Oppositions-Matinéen mit Vorliebe arrangirt; er will von Benazet nichts wissen (außer wenn er an der Bank spielt) und beweist dem „Fürst von Baden", daß man auch ohne seine hohe Protection und Genehmigung hier Musik hören und machen kann, und zwar von der beneidenswerthesten Qualität; zwar ohne Honorar, aber auch ohne Chikane! Rubinstein ist ganz der Mann dazu, so etwas durchzuführen, und der Erfolg beweist, daß er den Nagel auf den Kopf getroffen hat. Denn nicht nur das Publicum drängt sich dazu, sondern auch die Künstler schaaren sich um ihn.

Daß Berlioz in diesem Monat doch noch hierher kommt, um ein großes Concert zu dirigiren, ist bestimmt. Vorläufig ist es auf den 25. August angesetzt. Näheres konnte ich bis jetzt noch nicht erfahren, doch erhalten Sie mit dem nächsten Briefe das Programm.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Wie wir hören, beabsichtigt Richard Wagner, Mitte dieses Monats Luzern zu verlassen, um sich mit seiner Gattin nach Paris zu begeben. Felix Dräseke befindet sich gegenwärtig zum Besuch bei Wagner in Luzern.

H. v. Bülow war mit seiner Gattin in Helgoland, ist jedoch bereits nach Berlin zurückgekehrt.

E. Sobolewski befindet sich gegenwärtig in Milwauki im Staate Wisconsin, und hat von dort aus einen humoristischen Reisebrief in die „Kölnische Zeitung" geschrieben.

Niemann sang in Hamburg den „Tannhäuser" bei gedrängt vollem Hause, und erweckte Begeisterung.

In Breslau nahm die Sängerin Frl. Adelheid Günther als Elisabeth im „Tannhäuser" von der dortigen Bühne Abschied. Sie war dort nur ein Jahr engagirt, ihr Abgang erregte große Theilnahme. Sie sang die Partie der Elisabeth zum erstenmale, Liebert gab den Tannhäuser.

Frl. Nachtigal ist an der Leipziger Bühne engagirt; Frl. Marie Mayer hat dieselbe verlassen.

Ander ist in Wien erkrankt, man telegraphirte daher Formes aus Berlin zu längerem Gastspiel. Unterdeß ging Steger nach Berlin zum Gastspiel; es fand also freundschaftlicher Austausch der Tenoristen statt. Welche Stadt am meisten damit zufrieden ist, wird sich bald zeigen.

Die Königsberger Operngesellschaft des Hrn. Woltersdorf wird im October auf der Friedrich-Wilhelmstädtischen Bühne in Berlin eine Reihe von Gastrollen geben.

Der schwedische Dichter-Componist Rosée aus Stockholm gedenkt, nachdem er Dresden und Prag besucht hat, sich einige Zeit in Berlin aufzuhalten, um dort seine neuesten Tonwerke zur Aufführung zu bringen, namentlich die Symphonie „Pompejis letzter Tag", und „Kriegsbilder" für Militairmusik. Also Programmmusik.

Man hatte Frau Bürde-Ney glänzende Engagements für Amerika angeboten, und da die Dresdener Intendanz zögerte, ihren Contract zu erneuern, wollte sie Dresden schon am 1. October verlassen. Jetzt sind jedoch die betreffenden Differenzen gelöst, und Frau Bürde-Ney wird der dortigen Hofbühne erhalten bleiben.

Im Cursaal zu Elster veranstaltete der dortige Musik-Dir. Hilf eine Quartett-Akademie, mit Unterstützung der Sängerinnen Frl. Elise Eicke und Frl. Franziska Albrecht aus Leipzig. Letztere sangen Duette von Rubinstein und Mendelssohn mit Beifall, Hilf spielte das Concertstück von David vortrefflich, und mit seinem Quartettverein ein Haydn'sches Quartett (C dur) und das Es dur-Quintett von Beethoven.

Musikfeste, Aufführungen. In Zwickau wird Ende September in einem Extra-Concert zum besten des dortigen Musiker-Pensionsfonds Liszt's vollständige Prometheus-Musik aufgeführt werden. Liszt hat auf Einladung des Musik-Dir. Klitzsch zugesagt, sein Werk selbst zu dirigiren.

Händel's „Susanna" wurde in Köln vom städtischen Singverein unter Direction von Breunung zum erstenmale aufgeführt.

Das Maintbalsängerfest wird in Aschaffenburg am 4. September abgehalten werden.

In Leipzig war der Wunsch rege geworden, es möchten sich hier, wie in andern deutschen Städten und Provinzen, die Sänger-Vereine von Zeit zu Zeit vereinigen, um, wenn auch noch nicht durch Wettgesänge, so doch durch gemeinschaftliche Aufführungen, größere Bekanntschaft der Vereine und engeres Zusammenwirken zu vermitteln. Am 30. Juli vereinigten sich in Folge dessen im Tivoli mehr als 200 Sänger, um unter der Direction von C. Zöllner die erste derartige Gesammtaufführung zu veranstalten. Es wurden Lieder von Mendelssohn, Weber, Dürrner, Zöllner ꝛc. gesungen. 18 Vereine waren vertreten, deren Mitglieder zumeist dem bürgerlichen Stande angehörten. Diese erste Zusammenkunft hat die Anwesenden so sehr befriedigt, daß noch mehrere folgen sollen.

Neue und neueinstudirte Opern. Für Sonntag den 14. August ist die vierte Aufführung des „Lohengrin" in Dresden angesetzt. Dies zur Nachricht für Auswärtige. Die zweite und dritte Vorstellung hat bereits am 8. und 11. August stattgefunden.

Der neue komische Operntext, den Scribe für Auber geschrieben hat, heißt „Faublas". Da der Titel dem weltbekannten und berüchtigten französischen Romane entnommen ist, wird es wol auch der Stoff sein. Die Pariser Theater werden doch immer anständiger!

Méry schreibt für Felicien David einen neuen Operntext „Johanna d'Arc". Soviel uns aber bekannt, hatte Rubinstein Méry aufgefordert, diesen Stoff für ihn zu bearbeiten und jedenfalls dessen Aufmerksamkeit zuerst darauf hingelenkt. Méry zog aber wahrscheinlich die David'sche Tantième vor. Was wir dadurch an trefflicher Musik verlieren, war dem Franzosen natürlich höchst gleichgiltig.

Gounod's neue Oper, die für Baden-Baden bestellt war, aber nunmehr nicht dort, sondern zuerst in Paris aufgeführt wird, heißt „Philemon und Baucis".

Verdi's „Rigoletto" macht jetzt den Rhein unsicher. In Wiesbaden gab man sie als Festoper zum Geburtstag des Herzogs von Nassau (schon in Anbetracht des Textes eine curiose Wahl), aber ohne Beifall. Nichtsdestoweniger hat sich auch Frankfurt a. M. beeilt, „Rigoletto" als Novität aufzuführen. Das Fiasco scheint ein höchst befriedigendes gewesen zu sein.

In der Pariser großen Oper soll Gluck's „Alceste" mit großer Pracht in Scene gesetzt werden. Wie bereits früher berichtet, studirt gleichzeitig das lyrische Theater den Gluck'schen „Orpheus", mit Mad. Viardot-Garcia als Orpheus, Mad. Carvalho als Eurydice.

Im Wiener Hofoperntheater soll Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploermel" die Reihe der Novitäten eröffnen, dann kommt Wagner's „Tannhäuser" zur Aufführung und dann wahrscheinlich Taubert's „Macbeth". Von Gluck will man die „Armide" neu in Scene setzen. Vorderhand soll jedoch erst der „Freischütz" mit neuer Besetzung und neuer Ausstattung gegeben werden.

Die Brüsseler Oper macht große Vorbereitungen für nächste Wintersaison. Sie will eine Wagner'sche Oper einstudiren, außerdem Gounod's „Faust", Halévy's „Magicienne" und natürlich auch Meyerbeer's neueste Oper.

Literarische Notizen. Das Interesse für Hebung der Tanzkunst ist sichtlich im Steigen. Nachdem mehrere Artikel von Prof. Münchenberg in Königsberg über die „Aesthetik des Tanzes" (auf welche die „Anregungen" zuerst aufmerksam machten) jetzt ihren Weg in verschiedene Journale gefunden haben, kündigt man von Danzig ein neues Werk von Albert Czerwinski über die „Geschichte der Tanzkunst bei den gebildeten Völkern" an. Es soll bei J. J. Weber in Leipzig mit vielen Illustrationen und Musikbeilagen erscheinen. Derselbe Verfasser veröffentlichte schon früher darauf bezügliche Artikel in Westermann's „Monatsheften" und Gutzkow's „Unterhaltungen".

Den sich dafür interessirenden Musikern, namentlich den Gesanglehrern, theilen wir mit, daß sich in Nr. 67 und ff. der Münchener „Gelehrten Anzeiger" ein vortrefflicher Vortrag über „Die Klangfarbe der Vocale" findet, welchen Prof. Helmholtz aus Heidelberg in der allgemeinen Sitzung der königl. bayrischen Akademie der Wissenschaften (am 2. April) gehalten hat.

Ebenso findet sich im Maiheft der „Monatsberichte" der königl Akademie der Wissenschaften zu Berlin ein akustischer Aufsatz von dem berühmten Physiker Dove in Berlin: „Beweis, daß die Tartini'schen Töne nicht subjective, sondern objective sind".

Artistische Notiz. Bei Leuckart in Breslau ist eine Sammlung von Künstler-Portraits erschienen, nach Original-Photographien von Robert Weigelt. Von Musikern sind in dieser Sammlung bis jetzt folgende portraitirt: Liszt, H. v. Bronsart, Hugo Ulrich, R. Willmers, Ander und Goltermann. Leider ist der Preis (4 Thlr. für jedes Blatt) ein hoher.

Auszeichnungen, Beförderungen. Man wünscht Marie Taglioni dauernd an Paris zu fesseln. Infolge dessen wurde sie vom Staatsminister Fould zur Oberinspectorin der mit dem Conservatorium vereinigten Tanzclassen ernannt, um hierdurch auch auf die Veredlung der Choreographie in Frankreich hinzuwirken.

Todesfälle. In Köln starb der Sänger Michael du Mont-Fier, ursprünglich ein Dilettant, der aber durch die Sängerfahrten des Kölner Männergesangvereines im In- und Auslande ein Renommé erlangt hatte. Alle musikalischen Institute Kölns waren bei seinem Begräbniß durch die betreffenden Vorstände vertreten.

Wie schon in voriger Nummer bei Roger's Unglücksfall erwähnt ward, starb in Paris am 29. Juli Panseron, Professor des Gesanges am Conservatorium.

Vermischtes.

Frl. Anna Masius aus Leipzig, jetzt am Hoftheater in Cassel engagirt, hat sich am 21. Juli in Helgoland mit Hrn. Julius Braunhofer vom Casseler Theater vermählt.

Roger beabsichtigte zu der italienischen Oper überzugehen und war von Calzado bereits für den Herbst an der Stelle von Mario engagirt worden. Man hofft jetzt, daß er, wenn auch erst später, der Bühne doch wieder gewonnen werden könne. Ein künstlicher Arm soll den natürlichen ersetzen.

In Berlin hat man nur durch die Inserate in den Zeitungen und durch Hörensagen erfahren, daß im königl. Opernhause seit dem 7. August wieder gespielt wird. Das große Publicum und die Kritik Berlins betrachten dieses Spiel als ein verbotenes und betheiligen sich nicht daran. — Man bringt mit Recht auf Verlängerung der Opernferien bis September.

In Berlin besteht seit Jahresfrist ein von dortigen Studirenden gegründeter musikalischer Dilettantenverein, auf dessen sehr erfreuliche Leistungen Kossak aufmerksam macht. Der Verein hat den Namen „Beethoven-Verein", da seine hauptsächlichste Aufgabe ist, an den Werken dieses Meisters theils praktisch sich heranzubilden, theils als Zuhörer sich zu erfreuen. Doch werden auch andere Werke neuerer Meister aufgeführt. Im letzten Productionsabend kamen u. a. Beethoven's Es dur-Trio (Op. 1), die F moll-Sonate (appassionata) und das Septett (im achthändigen Arrangement für zwei Claviere), sowie ein Duo von Chopin zu Gehör. — Die Ausführung wird durchgängig als lobenswerth, theilweise sogar musterhaft bezeichnet. Besonders hervorzuheben sei der wahre Kunsteifer der Mitwirkenden und die erfreuliche Weihe und Sammlung des andächtigen Zuhörerkreises.

Wie das Berliner „Echo" berichtet, ist Henry Litolff, als Verlagsmusikalienhändler, vom herzogl. Kreisgericht in Braunschweig wegen Nachdrucks von Czerny's „Schule der Geläufigkeit" zu 100 Thalern Strafe, zu 333 1/3 Thaler Schadenersatz an den rechtmäßigen Verleger (Spina, in Wien), sowie zur Erstattung der Gerichtskosten verurtheilt, und gleichzeitig die Confiscation und Vernichtung der noch vorhandenen Exemplare, resp. der dazu gehörigen Platten, verfügt worden.

In Paris wollen die Musikalienverleger nicht mehr dulden, daß die Fabrikanten der Leierkasten neue Opernmelodien etc. auf die Walzen schlagen, wenn sie hierfür nicht an den Eigenthümer des betreffenden Artikels ein Honorar zahlen, welches natürlich die Leierkasten bedeutend vertheuern muß. Also ein „nagelneues" Verbot gegen den Nachdruck, oder richtiger gegen das Nachleiern, wodurch aber das Publicum ausnahmsweise mehr profitiren dürfte, als die Verleger! Ein Glück für Meyerbeer, daß diese Verschwörung erst jetzt entstanden ist. Man sagt ihm nach, daß er es sich habe genug kosten lassen, seine Melodien erst auf die Leierkasten zu bringen!

Nach den neuesten polizeilichen Erörterungen über die Entstehungsursache des Theaterbrandes in Köln ergiebt sich als Vermuthung, daß — ein Meteorstein das Theater in Flammen gesetzt habe! Also ein außerirdischer Brandstifter. Man sucht noch einige beschäftigungslose Aërolithen, zur einfachsten Beseitigung diverser altersschwacher und schlechtgebauter Theater.

In der Berliner Vossischen Zeitung macht A. Tschirch darauf aufmerksam, daß am 8. August der 100jährige Todestag von Graun (geboren 1701 zu Wahrenbrück in Sachsen), des bekannten Capellmeisters Friedrichs des Großen, war. Sollte Berlin, welches den „Tod Jesu" noch alljährlich zu executiren pflegt, diesen Tag nicht gefeiert haben? —

Druckfehlerberichtigung.

In Nr. 3 S. 23, Sp. 1, Z. 31. 34. 36 und 38 v. o. ist statt Frl. Ulrich, Frl. Ubrich zu lesen.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 19. August 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 8.
Einundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber musikalische Aesthetik

von

Dr. Adolf Kullak.

(Schluß.)

Hiermit breche ich von meinem Buche und der ihm zutheil gewordenen Besprechung ab. Ich wiederhole meinen Dank für die Offenheit und Ausführlichkeit der Kritik. Am besten glaubte ich denselben durch eine Entgegnung auszudrücken und bin auch künftig zu wissenschaftlich gemeinsamen Forschungen, wofern irgend Zeit und Kraft ausreicht, bereit. Daß ich kritische Kleinkrämer, die hier und da in anderen Musikzeitungen einen versteckten Seitenhieb gegen mein Werk führen, nicht mehr beachte, mag mir nachgesehen werden. Wenn ich einmal recht viel Muße übrig habe, will ich mich damit beschäftigen, ihre ästhetische Unkenntniß bloßzulegen.

Jetzt noch kurz meine Ansichten über die nächste Aufgabe der musikalischen Aesthetik. — Ausführlich habe ich einen Theil derselben bereits in diesem Jahrgange der Zellner'schen „Blätter für Musik“ (Nr. 16, 18, 19, 20, 21, 24, 26, 34) besprochen. Ich recapitulire mit wenig Worten das Wesentlichste und ergänze es durch einige Hauptpuncte.

Die musikalische Aesthetik abstrahire vorderhand ganz von parteisüchtigen Einzelfragen. Ihre Aufgabe ist eine viel größere, zunächst ist es ziemlich gleichgiltig, ob die Einen in der Form, die Anderen im Inhalte ein Endresumé des musikalisch Schönen suchen. Das letztere ist ein System von Ideen, eine Entwicklung weithinreichender Gedanken, eine große Summe von Erkenntniß, die ebenso tief in rein formelle als ideelle Verhältnisse einzudringen hat. Die Existenz des hier inrede stehenden Seienden ist zunächst etwas Besonderes an sich selber, das erkannt und entwickelt sein will, die Ausdrücke „Inhalt und Form“ sind nur Nothbehelfe des Sprachmittels. Jede Form ist zugleich Inhalt, jeder Inhalt ist zugleich Form, Jedes ist so in und durch das Andere, daß es in Hinsicht des Sachverhältnisses selbst eine Thorheit ist, es zu scheiden. Nur der erkennende Verstand, der zur Erwerbung seiner Einsicht der scheidenden Thätigkeit bedarf, muß je nach dem Standpuncte, den er einnimmt, das einemal die Formfrage, das anderemal den Inhalt gesondert berühren. Läßt man sich aber auf eine wirkliche Scheidung der inrede stehenden Begriffe tief und gründlich ein, so fehlt bisher noch gänzlich in allen ästhetischen Lehrbüchern eine erschöpfende Darstellung dieses Verhältnisses. Es kann Etwas im Wesen der Sache recht gut identisch sein, für die Form des Erkennens aber geschieden werden müssen. In dem letzteren Falle muß sich dann die Erkenntniß allerdings klar machen, wie innerhalb einer Identität Unterschiede zu bestimmen sind, wie weit die Grenzen derselben reichen, und doch im Grunde nur als sprachliche Formen, nicht als sachliche Erscheinungen überhaupt eine Scheidung veranlassen. — Einen Theil dieses Objectes, nämlich das Verhältniß von Form und Ausdruck, welcher letztere eine Einzelidee des Inhaltes in engerer Bedeutung ist, behalte ich mir vor, in meiner „Aesthetik des Clavierspiels“ klar zu machen.

Aus dem eben angegebenen Beispiel erhellt aber wieder das aufs neue, was ich in den oben citirten „Blättern für Musik“ ausführlich behandelt habe, daß nämlich die musikalische Aesthetik insofern eine sehr üble Stellung hat, als sie in der allgemeinen Aesthetik zur Zeit eine ungenügende Stütze vorfindet. Will sie recht eindringlich ihr Object behandeln, so muß sie ebenso sehr nach außen als nach innen, d. h. nach der Seite der allgemeinen Aesthetik ebenso, wie in das Detail ihrer eigenen Verhältnisse sich erweitern. Sie muß sich ebenso sehr an der Revision allgemeiner ästhetischer Fragen betheiligen, als sie die Einzelerscheinungen des musikalisch Schönen für eine Summe musikalischer Zweige gründlicher ausbilden muß. Was den letzteren Punct betrifft, so habe ich in meinem vorhin genannten, noch unter der Feder befindlichen Werke die Absicht, in dem mir bekannten Gebiete des Clavierspiels die Schönheitsidee nach allen Richtungen hin zu entwickeln. In ähnlicher Weise sollten auch andere Zweiggebiete, z. B. wichtige Instrumente, compositorische Objecte, formelle oder inhaltliche Thätigkeiten innerhalb aller der Sphären, worin Sachkundige eine Sondertechnik und Sondererfahrung besitzen, verfahren; es ließen sich daraus ästhetische allgemeine Ideen über Vortrag, Auffassung, Technik, Mechanik und dergl. zusammenstellen und die musikalische Aesthetik ginge hier mit einem Beispiele voran, welchem andere Künste nachzuahmen hätten, damit die allgemeine Aesthetik endlich einmal zu festerer und klarerer Einsicht gelänge. — So ist z. B. die Aesthetik der musikalischen Zweiggebiete, der Programm-Musik, der Gesangscomposition

im Detail ihrer Verhältnisse so gut wie noch gar nicht vorhanden. Die Praxis ist darin weit, aber die ästhetische Theorie fehlt.

Was nun endlich die mehrfach von mir angegriffene allgemeine Aesthetik betrifft, so scheidet sie sich zur Zeit in zwei einander schroff gegenüberstehende Schulen, in die Hegel'sche und Herbart'sche. Jene hat in Vischer, Weiße, Ruge, diese in Zeising und Zimmermann ihre bedeutendsten Vertreter. — Die eine bestimmt das Schöne als Inhalt, oder Inhalt in adäquater Form, die letztere nur als Form. Besonders ist hier auf Zimmermann's „Geschichte der Aesthetik" aufmerksam zu machen. Dieses vortreffliche Werk, welches eine große Lücke in der Schönheitswissenschaft ausfüllt, hat trotz seiner Vorzüge darin seine Schwäche, daß es mit Herbart das Schöne nur in der Form findet, mithin für alle Künste den in der Musik von Hanslick eingenommenen Standpunct durchgeführt wissen will. Der erste bis jetzt erschienene Band kündigt dies an, der zweite, den wir noch zu erwarten haben, wird es ausführen. Jedenfalls ist die Zimmermann'sche Anschauung zu beachten; ignorirt kann sie nicht werden, der scharfsinnige Geist des Autors schützt sie vor diesem Schicksale. — Auf der anderen Seite nun steht vorzugsweise die Vischer'sche Aesthetik als gewichtige Autorität da. Man täuscht sich indeß sehr, wenn man die letztere jetzt noch unbedingt anerkennt. Das Werk steht viel zu sehr unter dem Hegel'schen Schulzwange, als daß es eine vorurtheilsfreie Forschung hätte aufkommen lassen können. Sein ideologischer Theil entbehrt gar sehr der Begriffsschärfe und aller Vollständigkeit für die Unterarten des Schönen. Eine Aesthetik der anhängenden Künste aber, z. B. des Tanzes, der Schauspielkunst &c. fehlt bis jetzt gänzlich. Die größeren Lehrwerke der Neuzeit gehen nur nebenbei daran vorüber.

Eine Vermittlung der gegenüberstehenden Ansichten ist daher gleichfalls in einem höheren Standpuncte zu vollziehen und die musikalische Aesthetik kann nicht eher an einen befriedigenden Abschluß ihres Sondergebietes denken, bevor nicht auch diesem Bedürfnisse genügt ist. In meinem Plane liegt es zwar sehr lange, hinsichtlich des ideologischen Theiles diese Vermittlung zu versuchen und überhaupt einmal einen von dem Bisherigen abweichenden Gang der Schönheitslehre zu wagen. Nur steht jetzt mir vorderhand noch die Specialästhetik näher, und will ich, wofern die angegebenen Fingerzeige Einen meiner Kunstgenossen dazu angeregt haben sollten, mir hier vorauszugehen, ganz davon abstehen, sobald bessere Kräfte für die Bedürfnisse der zeitgemäßen Entwicklung mir mein Object vorweg genommen haben sollten. Auch muß einstweilen erst der zweite Band des Zimmermann'schen Werkes abgewartet werden.

Sodann thut auch eine Geschichte der musikalischen Aesthetik noth. Jede Wissenschaft basirt sich auf geschichtlichem Grunde fester, und die Elemente der genannten Historie sind durchaus umfangreicher und interessanter, als sie beim ersten Ueberblicke erscheinen. Auch in dieser Sphäre habe ich begonnen zu sammeln, muß es aber zur Zeit wieder unterbrechen.

Bücher und Zeitschriften.

H. Sattler, Die Orgel. Nach den Grundsätzen der neuesten Orgelbaukunst dargestellt. Langensalza, Schulbuchhandlung.

Das vorliegende Buch ist zunächst für Organistenschulen, Seminarien &c. bestimmt; der Stoff ist demgemäß geordnet und wir finden in demselben in kurzer Fassung alles das, was dem Orgelspieler zu wissen noth thut. Der Verfasser spricht in dem Vorwort selbst aus, daß kein Mangel an Werken ist, die uns in den inneren Bau der Orgel führen, hofft aber dennoch einen neuen Beitrag zur Erkenntniß der Orgel zu liefern, indem er die bedeutenden Fortschritte, die in der neuesten Zeit im Fache der Orgelbaukunst gemacht sind, hier zusammengestellt. — Das Werkchen beginnt mit dem Geschichtlichen des Orgelbaues, näher erläutert durch Abbildungen der ersten Anfänge der Orgelbaukunst, Orgeln unter dem Namen Ugabh und Maschrokita, die nach der Beschreibung der Talmudisten einen so starken Ton von sich gaben, daß bei ihrem Spiel die Leute in Jerusalem ihr eigenes Wort nicht verstanden haben sollen, was wir, nach den Abbildungen zu urtheilen, doch etwas in Zweifel stellen möchten! Sodann wird die Wasserorgel besprochen und gleichfalls durch eine Abbildung veranschaulicht und stufenweis von der ersten wirklichen Orgel aus dem achten Jahrhundert und deren schwerfälliger Tractur, der Unvollkommenheit derselben und dem dadurch veranlaßten Widerstand bei der Einführung in den Kirchen, übergegangen zum 14. Jahrhundert und der folgenden Zeit, wo die Orgeln sich mehr und mehr vervollkommneten und die Zulassung in den Kirchen auf keine weiteren Schwierigkeiten stieß. Es werden die vorzüglichsten Orgelbauer damaliger Zeit angeführt, die weitere Entwicklung der Orgelbaukunst und deren Meister bis auf unsere Zeit in der Kürze angedeutet. — Der zweite Abschnitt handelt von den Grundsätzen, nach welchen eine Orgel zu erbauen ist, d. h. Zweck derselben der kirchlichen Gemeinde gegenüber, Charakter des Orgeltons, ihre äußere Erscheinung, Größe, Stellung, Mensur, Dauerhaftigkeit, Gebläse, Tonwirkung, Charakter der Stimmen &c. — Der dritte Abschnitt spricht über Vorbereitung der Gemeinde und ihres Vorstandes zum Orgelbau, und giebt kurz die besten Mittel und Wege beim Bau einer neuen Orgel, oder der nothwendigen Reparatur einer alten an. Der vierte längere liefert eine Beschreibung der Orgel und ihrer Theile; zunächst der Bälge: Spann-, Falten- und Kastenbälge, Wiederbläser, der Regulatoren und Ausgleichungsbälge, der Windcanäle, Windkasten und Windladen; des wichtigsten Theiles der Orgel, der Tractur, verschiedenartiger Koppelung, Registerzüge; Pfeifenwerk: Labial- und Zungenpfeifen, Aufzählung der vorzüglichsten Orgelstimmen mit genauer Charakterisirung derselben, und Gehäuse der Orgel. — Der fünfte Abschnitt bringt eine Auswahl verschiedener Orgeldispositionen, theils eigene, theils schon vorhandener Orgeln, der sechste Abschnitt bespricht: „Akustisches", der siebente, achte und neunte handelt von dem Material der Orgelpfeifen, der Intonation und Stimmung, sowie Behandlung und Erhaltung der Orgel. Endlich wird im zehnten Abschnitt noch der Umfang der Verpflichtung eines Orgelrevisors dargelegt und im eilften und zwölften eine genaue Uebersicht der neuesten Erfindungen im Fache des Orgelbaues, sowie Erklärung der Kupfertafeln beigefügt. Zwei Nachträge geben Verbesserungen an Orgeln von Schulze und Söhnen aus Paulinzelle, von dem Erfinder selbst mitgetheilt. — Aus dem hier kurz Angedeuteten geht genugsam die Brauchbarkeit dieses noch nicht 100 Seiten umfassenden Werkes hervor und wir empfehlen es daher angelegentlichst, indem wir die klare Uebersicht des Ganzen, erleichtert durch Abbildungen, die prägnante Ausdrucksweise nachdrücklichst betonen.

Th. Schneider.

Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung

am 1.—4. Juni 1859.

Zweiter Bericht.

Von

Richard Pohl.

(Fortsetzung.)

Auch in einer anderen Beziehung überragen die neuesten künstlerischen Kundgebungen Wagner's noch seine früheren — in der Art harmonischer Behandlung. Die Modulationen, welche schon im „Lohengrin" oft von überraschender Neuheit waren, sind noch kühner und freier geworden (man betrachte z. B. nur die ersten Tacte der Tristan-Introduction) und hier ist der anregende, befruchtende Einfluß der neuen Werke Liszt's auf Wagner's Entwicklung wol nicht zu verkennen. Liszt hat von Anfang an für die instrumentale Kunst im Modulatorischen nicht minder als im Formellen mehr „gewagt" und deshalb auch mehr gefunden, als irgend einer seiner Vorgänger oder Zeitgenossen. Er wurde hier zum „Eisbrecher", wie Wagner für die Oper; weshalb denn auch der Haß jener „Eisschollen", die ihre unausbleibliche endliche Zertrümmerung vor Augen sahen, noch concentrirter gegen Liszt, als gegen seine großen Dioskuren sich richtete, weil die Reformfrage der Instrumentalmusik eine noch tiefer einschneidende, noch mehr Betheiligte treffende war. Wir erfahren noch so häufig, daß intelligente Naturen, welche die Wagner'sche Opernreform mit Freude und Sympathie begrüßten, vor der Liszt'schen Instrumentalreform wie vor einem Buch mit sieben Siegeln stehen; und wenn wir nach den Ursachen forschen, werden wir fast immer finden, daß zwar theilweise die modulatorische Kühnheit in der Behandlung, aber weit mehr noch die stylistische Freiheit der formellen Gestaltung Bedenken und Anstoß erregen.

Wagner componirte zum „Holländer" und „Tannhäuser" noch Ouverturen, die mehr oder weniger der traditionellen Form sich näherten; selbst der Bau seiner „Faust-Ouverture" (deren Grundlinien übrigens aus dem Anfang der vierziger Jahre datiren) ist noch annähernd der frühere, wenn auch mit wesentlichen Freiheiten. Erst mit dem Vorspiele zu „Lohengrin" begann er eine völlig neue, ihm ganz eigenthümliche Formbehandlung; der Zweck dieser Vorspiele — eine nicht leidenschaftlich wechselnde oder gegensätzliche, sondern stetig entwickelte und einheitliche Stimmung, als Vorbereitung auf die folgende dramatische Handlung, durch ein Instrumentalbild in engerem Rahmen prologartig zu entfalten — bedingte aber zugleich ihre knappe, abgerundete Form, gegen die man, selbst von specifisch musikalischer Seite, nichts Wesentliches einzuwenden finden dürfte, eben weil sie einfach und leicht übersehbar sich krystallisirt.

Anders bei Liszt's symphonischen Dichtungen. Ihre poetische Grundlage ruht, mit wenigen Ausnahmen, auf scharf gefaßten Antithesen, theilweise der großartigsten, allumfassendsten Art; die Behandlung ist eine fast durchweg leidenschaftlich bewegte; die Stimmung eine wechselnde, durch die sich bekämpfenden Gegensätze bedingte. Die höhere Einheit dieser Instrumentalwerke ist aber einerseits in den poetischen Grundgedanken, andrerseits in der Art der thematischen Behandlung, in der reichen Variirung und Combinirung der wenigen dabei zugrunde gelegten rhythmischen und melodischen Motive zu suchen. Wer allerdings die poetische Seite nicht zu erfassen vermag, wird mit seinem Verständniß und Urtheil ebenso im Dunkeln tappen, als er den thematischen Faden verloren oder vielleicht niemals gefunden hat, und lauter neue Gestaltungen rhapsodisch vor sich vorüberziehen glaubt, während das geistige wie das musikalische Band doch in keinem Momente zu vermissen ist.

Völlige Neuheit im formellen Bau von Instrumentalwerken, wie sie unläugbar vorhanden, können aber die wenigsten specifischen Musiker ertragen, und viele wollen sie durchaus nicht anerkennen. In der Vermählung von Wort und Ton gestatten sie allenfalls, zugunsten der declamatorischen oder dramatischen Behandlung, wohl oder übel ein Zersprengen der alten Formen, wie sie Wagner vollbrachte, weil das alte Recitativ hier die Brücke von der alten Arie zum neuen declamatorischen Styl bildet, und andrerseits classische Vorgänger in Gluck und Weber 2c. gefunden werden, die man consequenterweise nicht antasten darf. — Aber auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik belieben selbst solche einen Terrorismus der Formen auszuüben, die mit dem letzten Beethoven noch ganz einverstanden sind, und Berlioz wenigstens mit neugierigem Interesse verfolgen, obgleich er für sie schon das nec plus ultra bezeichnet. Was darüber ist, ist für sie vom Uebel; entweder aus keinem andern Grunde, als „weil das noch nicht dagewesen ist" — oder: weil sie offenbar nicht verstanden haben, was Liszt eigentlich hier wollte und wirklich erreichte.

Es wäre doch unglaublich wunderlich und sehr seltsam, wenn Jemand etwa behaupten wollte, Liszt könnte nicht ebensogut Ouverturen und Symphonien nach dem bisher gebräuchlichen Style formen, als alle die Tausende von leidlichen Musikern in der ganzen Welt, die, wenn sie ihre Themas nur erst erfunden haben, damit technisch so geschickt manipuliren, wie ihre größere oder geringere Uebung und Begabung nun eben gestatten will. Was ist aber damit gewonnen und erreicht? Keiner ist auf diese Weise über Beethoven hinaus gekommen, und wird auf diesem Gebiet jemals über ihn hinaus kommen — und insofern ist Wagner mit seinem heißangefochtenen Satze vollkommen im Recht: daß mit der neunten die letzte Symphonie geschrieben sei. Berlioz war der Einzige, der darüber hinausging — aber man hat ihn unbeachtet beiseite stehen lassen! Und bei aller formellen Anlehnung an bereits Vorhandenes, bei aller Geschlossenheit in den einzelnen Sätzen der Berlioz'schen Symphonien — (die er übrigens, in richtiger Erkennung des Wegs, den er einschlagen mußte, um weiter zu kommen, bereits „fantastisch", „dramatisch" 2c. aber nicht blos „Symphonien" nannte, und denen er das Programm bereits einverleibte) — läßt sich doch gegen die Anlage im Großen und Ganzen zuweilen Erhebliches einwenden, weil er den alten Formen theilweise zumuthete, was sie schon nicht mehr vertragen konnten.

Glaubt man etwa, daß Liszt sich über diese hochwichtigen Fragen nicht weit früher und vollständiger klar gewesen sei, als alle seine hochweisen Tadler, die in seinen symphonischen Dichtungen entweder kurzweg „gar keine Form" entdecken wollen, oder doch einen „formellen Rückschritt" wittern?*) Die ältere Ouverture hatte sich ebenso überlebt, wie die Sym-

*) Wie lächerlich ist es, in den „symphonischen Dichtungen" nur „verstümmerte Symphonien" sehen zu wollen — etwa, weil die von Liszt so äußerst glücklich gewählte Bezeichnung an die Symphonie erinnert? Als ob Liszt selbst nicht auch „Symphonien" in drei und vier Sätzen geschrieben hätte, womit er doch hinlänglich aussprach, daß „Symphonie" und „symphonische Dichtung" zwei verschiedene Kunstarten seien!

phonie der alten Form. Das sprach schon Wagner durch Einführung seiner Instrumental-Introductionen in der Oper aus. Wenn dadurch die Ouverture von ihrem ursprünglichen Zwecke als „Eröffnung" bereits losgelöst werden, und in der Concert-Ouverture zum reinen Instrumentalbild mit poetischen Grundgedanken sich fähig zeigen konnte, so ist vernünftigerweise gar nicht einzusehen, warum man nicht noch weiter gehen durfte. Versucht hat es auch mehr als Einer, aber das Wie zu finden, war bis dahin noch Keinem geglückt — das konnte nur das Genie. In der Mannigfaltigkeit der Stimmungen ging Liszt von der Symphonie aus, im Bau und in den Dimensionen aber von der Ouverture, zuweilen in ihrer allereinfachsten Form; was jedoch neu hinzukam, war die poetisch-musikalische Behandlung, welche dem dichterischen Gedanken das gleiche Recht mit dem musikalischen einräumte, also in der Instrumentalmusik dasselbe vollbrachte, was für die Oper Wagner in der gleichberechtigten Verbindung von Wort und Ton vollzog.

Die größte hier zu lösende Schwierigkeit war offenbar die: von der bisherigen Concert- und Programm-Ouverture, — welche durch ihre traditionellen Baugesetze (der Repetition, Transposition ꝛc.) die Symmetrie und die Stetigkeit des musikalischen Gedankenflusses um jeden Preis aufrecht erhielt, leider aber auf Kosten des poetischen Gedankenflusses, dem man hierdurch die offenbarste Gewalt anthat — sich zu emancipiren, ohne in das extreme rein phantastische oder potpourriartige Genre zu verfallen, welches jede musikalische Einheit aufgiebt, um allein noch dem Gedankengange des Programms gerecht werden zu können. Liszt fand diese schwierige Lösung in seiner ihm ganz eigenthümlichen Art der thematischen Arbeit, welche durch ihre einfache und streng musikalische Grundlage die verlangte ideelle Einheit festhält, während sie doch andrerseits zugunsten der dichterischen Consequenzen die größte Freiheit gestattet. — Daß diese Entdeckung (denn als solche ist sie zu bezeichnen) auf die allerverschiedenste Weise und für die mannigfaltigsten Kunstzwecke, im kleineren wie im größten Rahmen, ausgebeutet werden könne, liegt auf der Hand. Liszt hat dies durch seine zwölf symphonischen Dichtungen und durch die Symphonien nicht minder, als in seiner Sonate, seinen Clavierconcerten, und jetzt auch in seiner großen Festmesse glänzend bewiesen. Ueberall dasselbe Grundprincip, dieselben Consequenzen, nur dem jedesmaligen Kunstzwecke mit feinstem Verständniß angepaßt, und deshalb auf das mannigfachste variirt. Die Chronologie seiner Werke (die wir nächstens an einem andern Orte geben werden) beweist übrigens, daß Liszt den leitenden Grundgedanken schon von jeher im Auge hatte, und bereits seit Jahrzehnten verfolgte. In allen seinen größeren Compositionen finden wir mit seltener Consequenz den ideellen wie formellen Zug nach dieser von ihm geschaffenen Richtung wieder.

Der in Leipzig aufgeführte „Tasso" wurde, wie das „Vorwort des Componisten" angiebt, für das Goethe-Jubiläum von 1849 in Weimar componirt. Liszt sagt dabei deutlich, daß er den Auftrag erhalten hatte, „eine Ouverture zu Goethe's Drama zu schreiben". Wie er jedoch nicht den Goethe'schen „Tasso", sondern „Tasso's Klagen" von Byron als poetische, von ihm aber mannigfach erweiterte Grundlage wählte, so ist auch die anfänglich beabsichtigte Ouverture eben zu keiner „Ouverture" — sondern zu einer „symphonischen Dichtung" geworden. Was wir über die symphonischen Dichtungen im Allgemeinen aussprachen, gilt natürlich auch für „Tasso"; und wie wir schon im ersten Artikel andeuteten, daß zur ersten Bekanntschaft mit Liszt's Instrumentalwerken, zum leichteren Verständniß seiner Intentionen, neben den „Préludes" gerade „Tasso am geeignetsten sein dürfte, so sind wir auch mit Felix Dräseke vollkommen der Ansicht, daß hier der poetische Vorwurf für die Tonmalerei besonders günstig erscheint, und dieser Stoff daher recht eigentlich dazu geschaffen war, ein farbenvoll-sinnliches und tief-geistiges Tongemälde zugleich zu erzeugen. Dräseke's meisterhafte Analyse (in Band 3, Pag. 404 u. ff. der „Anregungen") macht es wol überflüssig, an dieser Stelle nochmals näher auf die musikalischen und dichterischen Einzelheiten dieses Werkes einzugehen. Wir müssen uns für jetzt begnügen, bei vollkommener Uebereinstimmung hier darauf hinzuweisen,*) indem wir zugleich wegen weiterer Erörterungen über die formelle und ästhetische Seite der symphonischen Dichtungen auf R. Wagner's Brief und Fr. Brendel's Brochure wiederholt aufmerksam machen wollen.

(Fortsetzung folgt.)

Die erste Aufführung des „Lohengrin" in Dresden

am 6. August 1859.

(Schluß.)

Ein Gleiches gilt von Mitterwurzer, dessen vollendete Künstlerschaft nicht hoch genug geschätzt werden kann. Bei ihm wäre auch nicht eine Phrase zu finden, die wir anders oder besser hätten wünschen können; — seine imposante Erscheinung, sein ganz vortreffliches Spiel, seine gewaltige Stimme — Alles wirkte zusammen, um ihn für die Partie des Telramund ganz besonders geschaffen zu zeigen. Um Einzelnes namentlich hervorzuheben, sei u. a. seine erste Anrede an den König gerühmt, die er prachtvoll sang und declamirte, ebenso seine Anrede von den Stufen des Münsters, und das große Duett im zweiten Act mit Ortrud, in welchem er z. B. sein Solo: „Durch dich mußt' ich verlieren" mit hinreißender Gewalt und Leidenschaftlichkeit wiedergab. Auch in den Ensembles wirkte er mächtig.

Frau Krebs-Michalesi unterstützte ihn als Ortrud ausgezeichnet. Diese Partie ist wol die schwierigste und anstrengendste der ganzen Oper; sie verlangt die Anspannung aller Kräfte, lebhaftes Spiel und seltenen Tonumfang. Frau Krebs-Michalesi hat uns durch ihre Darstellung aufs freudigste überrascht; auch wo ihre Mittel nicht ganz ausreichten (wie im dritten Act), begegnete man überall einer künstlerischen Auffassung. Daß sie sich verschiedene Intervalle geändert und ihre Partie mitunter bequemer gelegt hatte, wollen wir ihr nicht zum Vorwurf machen; doch hätte das Punctiren wol noch geschickter und wirksamer geschehen können. Ihr Spiel war leidenschaftlich und dabei doch durchweg edel; besonders schön sang sie im zweiten Act mit Telramund „Der Rache Werk", später „Entweihte Götter" u. a. Ueberhaupt habe ich das große Duett zwischen Ortrud und Telramund niemals so vollkommen gehört. Bei einer solchen Ausführung

*) Musik-Dir. Ernst Hentschel schrieb u. a. in seinem schon früher citirten Bericht: „Daß mir der „Tasso" in seinen Hauptzügen sofort beim Anhören verständlich wurde, das hatte ich den Erläuterungen zu danken, welche Felix Dräseke in den „Anregungen" gegeben hat. Der bei weitem größte Theil des Publicums mochte freilich auf die kurze Angabe des Concertzettels „Lamento e Trionfo" beschränkt sein; dennoch wurde der „Tasso" mit rauschendem, den Componisten hoch ehrenden Beifall aufgenommen."

können Tadel über zu große Länge &c. (die sich vorzugsweise gegen diese Scene zu richten pflegen) gar nicht aufkommen.

Frau Bürde-Ney war die vierte in diesem Künstlerbunde. Daß auch ihrer nur rühmend und ehrenvoll gedacht werden kann, versteht sich bei ihrer Meisterschaft von selbst. Sagt auch die „traumselige" Natur der Elsa sowol ihrer Erscheinung, als ihrer für den heroischen Gesang recht eigentlich vorbestimmten wundervollen Stimme weniger zu, als viele andere, von ihr unübertrefflich dargestellte Partien, so konnte doch ihr beneidenswerth schönes und reiches Organ und ihre vollendete Gesangskunst nicht anders als schlagend wirken. Sie wußte die zarte Weichheit ihrer Partie sehr innig zur Geltung zu bringen — ich erinnere an verschiedene Stellen der zweiten Scene des zweiten Actes („Euch Lüften", „Kehr' bei mir ein"), wie überhaupt an das ganze Duett mit Ortrud; an den Ensemblesatz des zweiten Finale („Was er verbirgt, wohl brächt es ihm Gefahren" sang sie unvergleichlich) — während sie in den leidenschaftlich erregten Partien wol von keiner Sängerin übertroffen werden dürfte (z. B. im Streit mit Ortrud „Du Lästerin! Ruchlose Frau!", im Liebesduett des dritten Actes „Hilf Gott, was muß ich hören", „Nichts kann mir Ruhe geben" und im Finale „Daß du mich strafest"; ein großartiger Moment).

Hr. Eichberger war als Heerrufer zu loben, er sang verständig und gut; daß seine Stimmmittel nicht noch kräftiger sind, kann ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden. Uebrigens dürfte es jedem Sänger schwierig genug werden, mit den kolossalen Mitteln der Künstlertrias Bürde-Ney, Tichatscheck und Mitterwurzer erfolgreich zu concurriren. — Mit den Königstrompetern wäre aber ein ernstes Wort zu sprechen — oder richtiger mit Denen, welche sie dahin gestellt haben! Die Königstrompeten sind keine zu übersehende Nebensache; man hatte sie aber Leuten übertragen mit miserabeln Instrumenten und einem Tonansatz, der an unsere Postillone erinnerte. Sie hatten keinen Begriff von dem, was aus dem C dur-Satze zu machen sei, der nicht einmal rhythmisch richtig geblasen wurde. Da diese vier noch die besten waren, kann man sich ungefähr denken, wie schlaftrunken das D dur-Morgenlied im zweiten Act geklungen hat — das Publicum lachte! Natürlich mußte der Trompetenmarsch im dritten Act unter diesen Auspicien verpfuscht werden, woran jedoch auch die Regie nicht ohne Schuld ist, da die Aufstellung der einzelnen Heeresmassen ziemlich ungeschickt (zu dicht auf einander, mit zu vielen Schwenkungen und zu weit nach hinten) erfolgte und überdies die Trompeten schon in zu weiter Ferne begannen, sodaß sie entweder nicht in den Tact kamen, oder (wie die F-Trompeten) schon fertig waren, ehe sie auf der Bühne standen. Solche Dinge dürften aber in Dresden nicht vorkommen!

Die Chöre sind zu loben; sie waren gut einstudirt und sangen mit Feuer, allerdings die Herren noch zu roh und schreiend, überhaupt nicht genug nuancirt; doch sind schöne Stimmen darunter und der Chor ist stark besetzt. Da ich in dieser Beziehung weder quantitativ noch qualitativ verwöhnt bin, machten die Chöre trotz einzelner Ausstellungen eine große Wirkung auf mich; die Macht des Schwanenchors im ersten Act mit seiner unvergleichlichen Steigerung war erschütternd, ebenso des Gebets und Schlußchors (abgesehen von den verfehlten Tempi). Die Männerchöre im zweiten Act schlugen nicht minder entschieden ein, und von der Gewalt des zweiten Finales (namentlich des wundervollen Ensemblesatzes in E moll und E dur) hatte ich bis dahin kaum einen Begriff gehabt. Die vier brabantischen Edlen erlitten im ersten Act leider eine eclatante Niederlage; dagegen ging die bekannte schwierige Stelle der Verschwornen im zweiten Act über Erwarten sicher.

Die Regie war im Ganzen lobenswerth und umsichtig, obgleich ich z. B. in der Anordnung des Brautzuges im zweiten Act und der des Heerbannes im dritten noch mehr erwartet hatte. Hier waren die Massen nicht flüssig genug, wie überhaupt größere Freiheit der Bewegungen auf der Bühne, weniger materielle Auffassung und noch mehr geistig gehobene Wiedergabe der poetischen Intentionen zu wünschen übrig blieb. Dies gilt auch theilweise von den Leistungen der im Ganzen so ausgezeichneten Capelle. Ich vermißte noch manche feine Nuance und zarte Farbe, an die mein Ohr von jeher in Weimar gewöhnt war; das ist freilich Sache des Dirigenten und nicht der einzelnen Ausführenden. Die Bläser namentlich leisteten Vortreffliches, durchweg Künstlerisches. Doch sind das Mängel einer ersten Aufführung, die, namentlich bei der fast unerträglichen Hitze, verbunden mit der Anstrengung der letzten Proben, bei späteren Vorstellungen mit gehöriger Aufmerksamkeit leicht zu beseitigen sind und — wie ich von Musikern vernahm, welche der zweiten Aufführung (am 8. August) beiwohnten — bei dieser auch bereits beseitigt waren. Diese zweite Aufführung soll durchweg noch frischer, eingreifender und poetischer gewirkt haben, also fast tadellos gewesen sein.

Die Ausstattung war brillant — durchweg mit neuen Costumen und Decorationen (die des ersten Actes vom Hoftheatermaler Rahn, die zum zweiten und dritten Act vom Architecturmaler Hahn gemalt); namentlich war die Decoration des zweiten Actes sehr schön, die architektonische Anordnung ebenso natürlich als praktisch, die Morgenbeleuchtung mit dem Blick auf die Schelde sehr malerisch.

Fassen wir Alles zusammen, so überwiegt das Günstige und Vorzügliche die wenigen Ausstellungen so sehr, daß man die Dresdener Aufführung zu den besten zu zählen berechtigt ist, wie man auch von vorn herein erwarten mußte. Die Aufnahme vonseiten des Publicums war sehr warm. Die Hauptdarsteller wurden an vielen Stellen lebhaft applaudirt (ebenso die Chöre), nach jedem Act zweimal und im zweiten Act Elsa und Ortrud nach ihrem Duett bei offener Scene gerufen. Zu den beiden ersten Vorstellungen war das Haus schon eine Woche vorher ausverkauft. Innerhalb der neun Tage vom 6. bis 14. August waren vier Vorstellungen angesetzt (am 6., 8., 11. und 14.), und voraussichtlich werden noch viele folgen. Auch wir hoffen, mehr als einmal noch den Genuß dieser Dresdener Aufführungen zu haben, und können jedem Verehrer Wagner's aus bester Ueberzeugung anempfehlen, ihn, wenn es irgend möglich ist, baldigst zu theilen.

Richard Pohl.

Aus Dessau.

Unsern letzten Bericht schlossen wir mit dem Beginn der Theatersaison durch „Tannhäuser", und der namentlichen Angabe des Opernpersonals, welches in seiner Gesammtheit nicht so wirkungsreich war, als das der vorjährigen Saison. Es folgten die Opern: „Czaar und Zimmermann", „Hugenotten" (dreimal), „Maurer und Schlosser", „Schweizerfamilie", „Puritaner", „Robert", „Don Juan", „Figaro", „Waffenschmied", „Undine" (zweimal), „Jüdin", „Stumme", „Freischütz" (zweimal), „Euryanthe" (zweimal), „Stradella" (viermal), „Zampa" (zweimal), „Weiße Dame", „Nacht-

wandlerin", und als einzige Novität: „Indra" (dreimal). In der „Jüdin", „Stummen" und „Weißen Dame" gastirten die HH. Neer von Coburg (Eleazar und Masaniello) und Weixlstorfer (George Brown). — Vonseiten des Publicums wie von den Mitgliedern der Oper selbst wurde auch diesmal manche Klage über Einseitigkeit des Repertoires, sowie über öftere Mißgriffe in Besetzung der Rollen laut. Es mag dies in Verhältnissen liegen, die zu erörtern wol einmal an der Zeit wäre, — doch haben wir es für heute angemessener gefunden, uns auf eine bloße Aufzählung des Gegebenen zu beschränken. — Im Ganzen genommen wurden die guten, oftmals vorzüglichen Leistungen beifällig aufgenommen und verdient der derzeitige Leiter der Oper, Musik-Dir. Thiele, für seinen unermüdlichen Fleiß beim Einstudiren volle Anerkennung. Leider fehlt es dieser anstrengenden Thätigkeit viel zu sehr an Aufmunterung, da das Publicum fast immer vergißt, welchen Antheil der Dirigent an den Leistungen des einzelnen Sängers hat.

Wie wir vernehmen, soll in der nächsten Saison „Lohengrin" und noch manche andere interessante Novität zur Aufführung kommen. Unsere Opernbibliothek ist reich an trefflichen Werken — wir erinnern nur an Marschner —; möchte man doch ihrer nicht vergessen und mit ihnen das Werk eines jungen Componisten, der leider noch nicht die Anerkennung gefunden hat, die wir nach der ersten Aufführung seiner Oper erwarteten. Wir meinen: „Das Käthchen von Heilbronn" von Fr. Lux, jetzt Capellmeister in Mainz, früher unter Fr. Schneider Musikdirector am hiesigen Theater. Lux besitzt ein bedeutendes Compositionstalent, ist außerdem in praktischer Beziehung ein tüchtiger Künstler, ein Dirigent, Clavier-, Partitur- und Orgelspieler, zu dessen Besitz jede Capelle sich Glück wünschen könnte. Trotzdem hat er es noch zu keiner seinen Talenten würdigen Stellung bringen können; der Grund hiervon liegt zum Theil in dem ihn wirklich verfolgenden Unstern und — verhehlen wir es ihm nicht — zum Theil auch in ihm selbst. — Seine Oper: „Das Käthchen von Heilbronn" hat unzweifelhaften Werth und enthält Scenen, deren Eindruck die Ueberzeugung giebt, daß man ein Talent von Gottes Gnaden vor sich hat. Wir erinnern an die zahlreichen Vorstellungen, an die, trotz der ärmlichsten Ausstattung, wahrhaft begeisterte, sich immer steigernde Aufnahme dieser auch scenisch sehr wirksam concipirten Oper hier in Dessau. Möchten doch Operndirectionen, besonders die tonangebenden, auf dieses Werk sowie auf den Componisten selbst aufmerksam werden, damit der begabte Künstler, der biedere Mensch, noch im Leben die Früchte seines Talentes ernte.

In unserem Berichte fortfahrend, erwähnen wir des mehrmaligen Solospiels des Hrn. Concert-M. Wolf aus Frankfurt a. M., welcher sich uns als tüchtiger Violinspieler, aber als schülerhafter Componist für sein Instrument vorführte. Es wurde ihm, wahrscheinlich in Anerkennung seines Violinspiels und nicht der den höchsten Herrschaften dedicirten Compositionen, die silberne Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen. — In den Wintermonaten fanden auch diesmal leider keine Abonnementconcerte statt, jedoch begannen dieselben sofort nach Schluß des Theaters mit der kurz auf einander folgenden zweimaligen Aufführung des Schumann'schen „Paradies und Peri" (hier neu) und zwar mit außerordentlichem, steigendem Beifall. In zwei Concerten folgten noch: Ouverturen von Cherubini („Lodoiska"), Weber („Beherrscher der Geister"), Schneider (Festouverture); Symphonien von Beethoven (C moll), Mozart (Es dur), Quintett von Schumann in Es, Solovorträge von Frl. Mandl, Hrn. Föppel, Hrn. Kammermusikus Allihn. — Noch möchte Ref. die bescheidene Bitte aussprechen, in den folgenden Concerten — wenn auch nur als einen Act der Pietät — eine Symphonie Fr. Schneider's auf das Programm zu bringen. — Einige Tage nach der ersten Aufführung der „Peri" wurde in der St. Johanniskirche das hier noch nicht gehörte Oratorium: „Des Heilands letzte Stunden" von Spohr aufgeführt, ein gutes Zeichen für die Ausdauer der Ausführenden: Singakademie und Hofcapelle unter Leitung des Musik-Dir. Thiele.

Zum Besten des Kirchenchor-Unterstützungsfonds fand in der Schloßkirche eine Aufführung unter Leitung des Ref. statt, bestehend aus Solovorträgen, einigen Chören a capella und einer Cantate mit Orchester von O. Marbach und Th. Schneider; ferner zu gleichem Zweck eine Aufführung in den herrlichen Räumen der Nicolaikirche zu Zerbst. In den regelmäßigen Kirchenmusiken und Vespern wurden Chöre von Bach, Beethoven, Calvisius, Durante, Franz, Gade, Händel, Hauptmann (24. Psalm), Haydn, Jadassohn, Klein, Kreutzer, Kücken (drei Motetten), Neithardt, Mendelssohn, Meyerbeer (Vater unser), Richter, Tauwitz (Unserm Gott allein die Ehre), Thiele, Seyfried, Fr. Schneider, Th. Schneider ausgeführt; außerdem fanden einige liturgische Andachten statt, und wirkte ein Theil des Kirchenchors im Verein mit mehreren Mitgliedern der Hofcapelle bei der Einweihung der neuen Synagoge durch Aufführung des 24. Psalms von Fr. Schneider und mehrerer kleinen Chöre. Der Kirchenchor wird im October das Fest seines 50jährigen Bestehens feiern, es werden dazu bereits Vorbereitungen getroffen. Die Singakademie studirte außer mehreren kleineren Werken: „Paradies und Peri", „Des Heilands letzte Stunden", „Athalia", „Pharao", „Messias", „Lobgesang". Die Uebungsproben der Hofcapelle, deren in der Sommerzeit wöchentlich drei stattfinden, beschäftigen sich viel mit Schumann; außerdem wurden u. a. „Tasso" von Liszt, Symphonien von Rubinstein und Rietz studirt. Augenblicklich sind die Ferien eingetreten.

Die Mittwochsgesellschaft endlich, eine seit März v. J. ins Leben getretene Vereinigung, die, obwol auch gesellige Zwecke verfolgend, doch die Musik als Grundpfeiler ihres Bestehens ansieht, blickt am Schlusse des ersten Vereinsjahres auf eine thätige Wirksamkeit zurück. In 20 Versammlungen kamen außer zwei- und vierhändigen Claviervorträgen, Arien, Liedern &c. Sonaten und Trios, Opernensembles aus „Czaar", „Zauberflöte", „Don Juan", „Freischütz", „Figaro", „Weiße Dame", „Wasserträger" &c., Einzelnes aus dem „Zigeunerleben", „Paradies und Peri", „Meermädchen" von Gade, „Der Sommernachtstraum" mit verbindender Dichtung von Wolf zur Aufführung. Die musikalischen Vorträge wechselten mit wissenschaftlichen und belletristischen und einige Abende wurden auch Theatervorstellungen gewidmet. Die Gesellschaft giebt jedem Einzelnen Gelegenheit, nach Kräften selbstthätig mitzuwirken, und Ref., welchem die Ehre des musikalischen Vorstandes und Dirigenten zutheil ward, hat mit großer Genugthuung bemerkt, wie sehr sich das Interesse der Mitglieder für den Verein steigert. Wir können einen solchen Verein mit derartigen Tendenzen als äußerst zweckmäßig empfehlen und sind deshalb auch näher auf das Streben desselben eingegangen.

Th. Schneider.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

London. Mitte Juli. — Die Concertsäle, deren wir hier natürlich viele haben, von denen jedoch drei am meisten in Anspruch genommen sind, wurden in diesem Jahre der Gegenstand eines förmlichen Wettrennens, und wer sich nicht beizeiten und noch vor seiner Ankunft einen Concertabend sicherte, riskirte, unverrichtetersache wieder abreisen zu müssen. Es ist hier eine ganz besondere Art gebräuchlich, wie die Künstler Concerte geben, und überhaupt vor das Publicum gebracht werden. Auf eigenes Risico giebt ein Künstler, selbst jener, der bereits europäischen Ruf hat, fast nie ein Concert. Rubinstein hat es vor kurzem gewagt, und auch mit Glück und Erfolg durchgeführt. Es giebt jedoch Leute genug hier, deren Geschäft allein darin besteht, die fremden Künstler auszubeuten. Sie haben sich seit Jahren eine Klientenschaft gebildet, die mitunter die feinste Gesellschaft der Hauptstadt in sich schließt. Heruntergekommene Theaterdirectoren, emporgekommene Musikalienhändler, Orchesterdirectoren ohne Beschäftigung, haben es unternommen, „Gesellschaften" zu bilden, d. h. ein paar gut klingende Namen der hohen Aristokratie für sich zu gewinnen, unter deren Patronat sie eine Association ankündigen — die einen für „classische Musik", die anderen für Kirchenmusik ꝛc. Sie geben dann die Saison hindurch eine Reihe von Concerten, für welche sie die hierher kommenden Künstler im Voraus engagiren. Außerdem haben wir hier noch eine Unzahl von Musiklehrern, namentlich Clavier- und Gesanglehrern und Lehrerinnen; diese geben in jeder Saison ihr „Annual-Concert"; glücklich preisen sich ihre Zöglinge und Gönner, wenn sie es bei einem bewenden lassen. Der Engländer giebt sein Geld willig her, doch muß er auch dafür etwas Gehöriges haben. Das wissen alle diese Concertgeber sehr wohl, sind daher gezwungen, für ihre Concerte beliebte Künstler, die eben anwesend sind, zu engagiren. Das Honorar, das für ihre Mitwirkung bezahlt wird, ist gewöhnlich 10 Guineen, geht jedoch bei großer Concurrenz oft bis auf 5, bei Anfängern zuweilen bis auf 0 herab. So bringen aber doch die beliebten Künstler ohne großes Risico durch anständiges Honorar in einer Saison einige 100 Pf. zusammen, die, in deutsches oder französisches Geld verwandelt, ein rundes Sümmchen machen, während die Unternehmer selbst noch beträchtlichere Summen englischen Styls einstreichen — womit beiden geholfen ist.

Die Theater waren schlechter daran, als die Concertgeber. Ich weiß nicht, ob unsere beiden italienischen Opern, „Coventgarden" und „Drury-lane", schlechte Geschäfte gemacht haben, weil sie ganz mittelmäßige Truppen brachten, oder umgekehrt. Gewiß ist es, daß das Gebotene der Nachfrage würdig, d. h. beides sehr gering war. Das Coventgarden-Theater beabsichtigte gleich anfänglich, Meyerbeer's „Pardon de Ploërmel" zur ersten Aufführung zu bringen, und war bereits mit dem Einstudiren eifrigst beschäftigt, als Meyerbeer schnell herüberreilte, um noch der ersten Aufführung beiwohnen zu können. Er führte Mad. Miolan-Carvalho von Paris mit sich. Knapp vor Thorschluß kam, wie bekannt, die Oper noch ans Lampenlicht, und wirkte durch den Contrast gegen die früheren Opernaufführungen in dieser Saison sehr günstig.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Unser Mitarbeiter Richard Pohl, welcher sich seit Ende April fast ununterbrochen in Leipzig aufhielt, hat sich jetzt, wie alljährlich, nach Baden-Baden begeben, um dort dem großen Concert von Hector Berlioz beizuwohnen, wozu noch viele musikalische Gäste erwartet werden.

Clara Schumann hat sich nach ihrer Rückkehr von London nach Wildbad zur Cur begeben.

Wie man aus London schreibt, hat Joachim mit Frau Jenny Lind-Goldschmidt eine Kunstreise nach Irland angetreten.

Die Nachricht, daß Roger zum Professor des Gesanges am Pariser Conservatorium ernannt sei, wird von der „Gazette des Théâtres" widerrufen. Dies scheint uns zu bestätigen, daß Roger daran denkt, zur Bühne zurückzukehren, und zwar, wie wir bereits meldeten, zur italienischen Oper überzugehen.

Karl Formes trat seit seiner Rückkehr nach Deutschland in einem Cursaalconcert zu Wiesbaden am 5. August zum erstenmale wieder öffentlich auf. Das Concert, unter Leitung des Hofconcert-M. Barth, war zum Besten der Paulinenstiftung; Frl. Frassini von Gotha, der Violoncellist Giovanni di Dio und der Pianist Brassin wirkten mit.

Die Primadonnenfrage in Frankfurt a. M. scheint nun gelöst zu sein. Frl. Veith, gegenwärtig am Casseler Hoftheater, ist vom nächsten November an für die Frankfurter Bühne engagirt, welcher sie schon früher angehörte.

Frau Nottes gastirte zugleich mit dem Tenoristen Wachtel in Aachen. Beide machten Furore.

Frl. Stöger ist nach ihrem erfolgreichen Gastspiel in München definitiv auf ein Jahr engagirt worden. Man hofft mit dieser jungen Sängerin, deren glänzende Stimmmittel namentlich gerühmt werden, wenigstens ein leidliches Repertoir wieder zu ermöglichen.

A. v. Adelburg, der sich bereits seit längerer Zeit in Pest aufhält, brachte im Claviersalon des Hrn. Peter mehrere seiner Quartette zur Aufführung.

Der Tenorist Karl Schneider gastirt gegenwärtig in Wiesbaden, sein erstes Auftreten war Chapelou im „Postillon von Lonjumeau".

Die Pianistin Rosa Kastner hat sich von Brüssel nach Spaa zu Concerten begeben.

Adolf Henselt war zum Gebrauch der Cur in Salzbrunn, gegenwärtig befindet er sich, wie alljährlich, zu einem längeren Aufenthalt auf seinem Rittergute Gersdorf in Schlesien.

Musikfeste, Aufführungen. Am 7. August fand in Neustadt-Eberswalde das diesjährige märkische Sängerfest statt. 34 Vereine wirkten mit, viele Fremde waren dazu aus Berlin, Stettin ꝛc. gekommen.

Zu wohlthätigen Zwecken soll in der St. Georgs Hall zu London abermals ein großes Musikfest stattfinden, bei welchem am 23. August die „Schöpfung", am 24. das „Dettinger Tedeum" und Stücke aus „Judas Maccabäus", am 25. „Paulus" und am 26. August „Messias" zur Aufführung kommen wird. Außerdem sollen auch noch drei gemischte Concerte stattfinden, in welchen Ouverturen, Cantaten und Solostücke, darunter auch Beethoven's Phantasie mit Chor, aufgeführt werden. Also sieben Tage hintereinander Musik!

In Würzburg wurde vom königl. musikalischen Institut, unter Leitung des Musik-Dir. Bratsch, Spohr's Oratorium „Die letzten Dinge" bei Anwesenheit des Componisten aufgeführt.

In Halle führte die Singakademie unter Direction von Robert Franz „Paradies und Peri" auf.

Neue und neueinstudirte Opern. Gade componirt gegenwärtig eine große Oper „Judith"; der dänische Componist Erik Siboni desgleichen eine dreiactige Oper, Text von Oversköu.

Jean Bott in Meiningen componirt eine vieractige Oper, Text von Julius Rodenberg.

Für die komische Oper in Paris componirt Fauconnier eine Oper „Die Pagode", Text von St. Georges.

In Leipzig wurde Kreutzer's „Nachtlager von Granada" unter Mitwirkung des Tenoristen Bernard, der vom 1. September ab engagirt ist, neu einstudirt gegeben.

Musikalische Novitäten. Rubinstein's „Ocean-Symphonie" (Nr. 2) ist jetzt in einem Arrangement zu vier Händen von Aug. Horn erschienen. Schon früher erschien die erste Symphonie (F dur) in demselben Arrangement.

Die große von uns schon früher angekündigte Partitur der „Graner Festmesse" von Liszt ist nunmehr im Musikalienhandel erschienen. Diese Riesenpartitur ist ein typographisches Meisterstück der Wiener Staatsdruckerei, sie umfaßt 130 Folioseiten; der Clavierauszug ist beigefügt.

Von Chopin's Clavierwerken veranstaltet jetzt die Verlagshandlung von Breitkopf & Härtel eine fast vollständige Ausgabe im Arrangement zu vier Händen. Bis jetzt erschienen: die Nocturnes Op. 15 und 48, das erste und zweite Scherzo (Op. 20 und 31), die dritte und vierte Ballade (Op. 47 und 52), die Variationen Op. 12 und die H moll-Sonate Op. 58. Da Chopin's Werke wegen ihren technischen Schwierigkeiten bis jetzt den Dilettanten weniger zugänglich waren, ist dieses Arrangement zur weiteren Verbreitung ganz geeignet. Nur vermißten wir hier die sonst so große Correctheit in den Ausgaben der genannten Verlagshandlung. Z. B. hat sich in Op. 15 Nr. 2 der grobe Fehler eingeschlichen, daß beim rechten Spieler die zwei ersten Tacte von Pag. 11 noch zu Pag. 9 unten gehören, wodurch dieses Nocturne fast unspielbar wird.

Literarische Notizen. Liszt's neueste musikalische Schrift: „Des Bohémiens et de leur musique" ist soeben in Paris (in der Librairie nouvelle, Preis drei Frank) erschienen. Eine deutsche Ausgabe wird demnächst folgen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Georg Kastner, der bekannte musikalische Schriftsteller und Componist, von Geburt ein Elsässer,

aber durch jahrelangen Aufenthalt in Paris naturalisirter Franzose, ist an die Stelle des verstorbenen Turpin de Crissé zum Mitglied der Akademie der schönen Künste ernannt worden.

Der treffliche Violinvirtuos Ludwig Strauß aus Wien ist als Concertmeister, neben Heinrich Wolff, in Frankfurt a. M. engagirt worden.

Vermischtes.

Man schreibt den Wiener „Recensionen“ aus Dresden: Die Aufführung des „Lohengrin“ in Dresden ist fast ausschließlich Tichatscheck's Verdienst. Derselbe hatte in seinem neu abgeschlossenen Contract zur förmlichen Bedingung gemacht, daß „Lohengrin“ hier zur Aufführung gelange; er hatte zu diesem Zweck im vorigen Jahre auch längere Zeit mit Wagner persönlich verkehrt, und soll in Dresden fast die ganze Inscenirung geleitet haben.

Im Berliner Hoftheater kamen vom 18. August 1858 bis 30. Juni 1859: 100 ernste Opern, 40 komische Opern und 12 Singspiele zur Aufführung. Darunter war Mozart mit 20, Meyerbeer mit 18, Wagner mit 15 und Auber mit 14 Vorstellungen vertreten; neu waren zwei große Opern, eine komische Oper und ein Singspiel.

In Wien sind zwei Theaterblätter auf einmal eingegangen: Bäuerle's „Theaterzeitung“ und Saphir's „Humorist“.

Die alte Oper „Karl VI.“ wird in Paris wieder hervorgesucht, aber mehr aus politischen, als musikalischen Gründen. Die Arie „Jamais l'Angleterre ne régnera en France“ hat zu jeder Zeit auf die Franzosen gewirkt, wie 1840 auf die Deutschen das Becker'sche Rheinlied. Neben der Marseillaise ist sie das verbreitetste Volkslied in Frankreich, also gegenwärtig (wo die Marseillaise verboten ist) das einzig allgemeine. Man nennt in Frankreich diese Arie „Marseillaise gegen England“. Aus diesem Grunde soll die Oper im gegenwärtigen Moment zu neuen Ehren gelangen.

Auf ausdrückliches Verlangen der Hofopernsängerin Frl. Veith in Cassel wird jetzt in den Journalen die neulich gemachte Mittheilung ihrer Verlobung mit Roderich Benedix als durchaus unbegründet widerrufen.

Intelligenz-Blatt.

Musikalien-Nova
von
B. Schott's Söhnen in Mainz.

Ascher, J., Feuilles et Fleurs, 24 Etud. pittor. Op. 59. $1\frac{2}{3}$ Thlr.
Cramer, H., Potpourris. Nr. 131. Fanchon v. Himmel. 15 Sgr.
———, Moments de loisir, 3 Bagat. Op. 45. Nr. 1—3. à 12 Sgr. 1 Thlr $7\frac{1}{2}$ Sgr.
Herz, H., 6me Concerto p. Piano seul. Op. 192. $1\frac{1}{3}$ Thlr.
———, do. do. et Chant. Op. 192. $1\frac{3}{4}$ Thlr.
———, Mazurka nationale. Op. 196. 15 Sgr.
Labitzky, J., Violetta, Suite de Valse (Viol.-Walz.). Op. 240. 15 Sgr.
Osborne, G. A., La France, Fant. s. d. Airs français. 15 Sgr.
———, L'Angleterre, do. do. anglais. $12\frac{1}{2}$ Sgr.
Prudent, E., Le Chant du ruisseau, Caprice. Op. 54. 20 Sgr.
———, Miserere du Trovatore. Op. 55. $17\frac{1}{2}$ Sgr.
———, Air d'Orphée de Gluck, transcrit. $12\frac{1}{2}$ Sgr.
Ravina, H., La Raillère, gr. Valse. Op. 45. 20 Sgr.
Rosellen, H., Gr. Fantaisie sur de l'Opéra: La Favorite. Op. 124bis. 20 Sgr.
Schad, J., Tarentelle. Op. 55. 20 Sgr.
———, Dern. Pensée de Weber, variée. Op. 56. 20 Sgr.
Schubert, C., Les Bibelots du D., Polka-Mazurka. Op. 246. $7\frac{1}{2}$ Sgr.
Beyer, F., Chants pat. (Vaterldsl.) à 4 ms. Nr. 7. Hym. portug. $7\frac{1}{2}$ Sgr.
Burgmüller, F., Preciosa, Valse de salon à 4 mains. 20 Sgr.
Wolff, E., Gr. Duo s. d. motifs de Preciosa à 4 mains. Op. 231. 1 Thlr.
Gregoir, J. et **Leonard, H.,** Duo s. Martha p. P. et Viol. liv. 22. 1 Thlr. 5 Sgr.
Scriba, H. de et Casorti, A., Fant. s. la Traviata p. P. et Viol. 1 Thlr. Sgr.
Briccialdi, G., Fant. s. Il Trovatore pour Fl. av. Piano Op. 87. 1 Thlr.
Labitzky, J., Les Marionnettes, Polka. Op. 238 et La Varsov. Polka-Mazurka. Op. 242. p. gr. Orch. $1\frac{1}{3}$ Thlr.
———, do. do. à 8 ou 9 Part. 20 Sgr.
Foeckerer, E., 3 Gesänge für 4 Männerst. Op. 7. Part. und Singst. 20 Sgr.
Lyre française. Nr. 746—753. à 5, $7\frac{1}{2}$ u. 10 Sgr. $1\frac{2}{3}$ Thlr.

Neue Musikalien,

welche in allen Buch- und Musikhandlungen vorräthig, oder durch dieselben zu beziehen sind:

Grützmacher, F., Six Morceaux p. Vclle. et Piano. Op. 51. Livr. 1—2 à 1 Thlr. 2 Thlr.
Gumbert, F., Fünf Lieder für Sopr. oder Tenor mit Pfte. Op. 91. Heft 1—2 à 15 Ngr. 1 Thlr.
Jungmann, A., La Najade. Etude de Salon pour Piano. Op. 137. 20 Ngr.
———, Rose et Myrte, Romance p. P. Op. 138. $17\frac{1}{2}$ Ngr.
———, Scène militaire pour Piano. Op. 139. $17\frac{1}{2}$ Ngr.
Köhler, L., Volksmelodien f. d. Pfte. Op. 32. Heft 2. 15 Ngr.
Mayer, Ch., Mignons. Trois Morceaux gracieux p. Piano. Op. 279. $17\frac{1}{2}$ Ngr.
Reissiger, C. G., Trio p. Piano, Viol. u. Vclle. $2\frac{2}{3}$ Thlr.
Schaeffer, A., Drei heitere Männerquartette. Op. 83^a. Nr. 2. Halb drei! 20 Ngr.
———, Dieselben für eine Singst. mit Pfte. Op. 83^b. Nr. 2. Halb drei! 10 Ngr.
Weidt, H., Zwei Lieder für eine Singst. mit Pianoforte. Op. 48. $12\frac{1}{2}$ Ngr.
———, Bräutigamswahl für eine Singst. mit Pianoforte. Op. 49. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Leipzig, Verlag von **C. F. W. Siegel.**

Mit Eigenthumsrecht erschienen in meinem Verlage von:

CHARLES VOSS.

Op. 248: **Sons harmoniques.** Fantaisie-Etude pour Piano.

Op. 249: **Le premier Accord.** **Fantaisie-Valse** pour Piano.

Op. 255: **Essence Bouquet.** **Melodie et Variante** pour Piano.

C. F. Peters,
Bureau de Musique in Leipzig.

Leipzig, den 26. August 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 9.
Einundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Einige Worte über Lohengrin zum besseren Verständniß desselben.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung aus Nr. 10 des 50. Bandes.)

Die Vorarbeiten zur Tonkünstler-Versammlung, welche in den letzten Monaten vor derselben sich so sehr drängten, daß zu Anderem keine Zeit mehr übrig bleiben wollte, nöthigten mich, den gegenwärtigen, im vorigen Bande begonnenen Artikel einstweilen beiseite zu legen. Um nun aber kein Stückwerk zu lassen, nehme ich die angefangene Arbeit jetzt wieder auf, in der Absicht, das noch Fehlende ergänzend hinzuzufügen. Ich komme allerdings mit diesem Schluß gegenwärtig ziemlich spät, da beinahe über ein halbes Jahr verflossen ist seit dem Erscheinen jener Berichte aus Wien und Berlin, die mir die erste Veranlassung zur Erwiderung gaben; indeß, wie ich hoffe, nicht zu spät. Nur daß die Aufgabe nunmehr insofern eine andere wird, als es sich jetzt noch weniger als damals darum handeln kann, eine directe ausführliche Widerlegung jener Berichte zu geben, überhaupt auf mehr dem Moment Angehöriges, sowie auf blos beiläufige, mehr individuelle Ansichten jener Berichterstatter einzugehen. Gegenwärtig ist namentlich das Sichgleichbleibende in den Ansichten der Gegner zu betonen, das was sich immer wiederholt bei erster Bekanntschaft mit „Lohengrin". Es ist dies zugleich eine willkommene Gelegenheit zu Erörterungen von allgemeinem Interesse, eine Gelegenheit, Fragen der Zukunft daran zu knüpfen und bestimmter zu formuliren, und wenn ich auch Manches davon bereits an andern Orten zur Sprache gebracht habe, so drängt sich mir doch im Hinblick auf das noch immer nicht ausreichende Verständniß mehr und mehr die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit auf, speciell auch in d. Bl. darauf einzugehen. Anderes mehr Beiläufige und Zufällige in jenen Berichten mag in aller Kürze am Schlusse erle[…]
es, meiner Meinung na[…]

[…]neut doch jede erste Aufführung an anderen Orten, wie gegenwärtig in Dresden, immer wieder den alten Streit.

Zur Orientirung für den geneigten Leser sei zuerst eine kurze Recapitulation des bisher Gesagten gegeben, um den Faden wieder aufzunehmen und an das zuletzt Gesagte anzuknüpfen.

Im ersten Abschnitt meines Artikels (Nr. 8 des vor. Bds.) war es die dichterische Seite, welche ich besprach. Es erschien dringend nothwendig, die zugleich symbolische Bedeutung des Textes der crassen Äußerlichkeit der Auffassung gegenüber, wie sie uns in den erwähnten Kundgebungen aus Wien und Berlin entgegentrat, ins Licht zu setzen, und es kam hierbei namentlich auf die Nachweisung an, daß Wagner nicht anders verfahren ist, wie jeder große Dichter und Künstler, der einen bereits fertigen Stoff wählt, in diesen aber seinen Geist und den Inhalt seiner Zeit hineinlegt.

Diesem Allgemeinen gegenüber beschäftigte sich der zweite Abschnitt (Nr 10 des vor. Bds.) im Uebergang zu der anderen wichtigsten, der musikalischen Seite, mit Widerlegung einzelner Einwürfe gegen die Dichtung, — Mängel der Diction, willkürliche Trennung des Textes und der Musik, Möglichkeit des Populärwerdens dieses Stoffes, die dramatische Kraft Wagner's, irrthümliche Vermengung der Kunstwerke mit den in seinen Schriften aufgestellten Lehrsätzen, — suchte überhaupt das wahre Wesen dieser dichterischen und schriftstellerischen Seite in Wagner's Gesammthätigkeit genauer festzustellen.

Dem später Folgenden war das Musikalische vorbehalten. Eine Bemerkung des Wiener Kritikers, ihm nicht verwehren zu können, den musikalischen Standpunct bei W. festzuhalten, solange dessen Opern von einem Ende zum andern gesungen und musicirt würden, und solange noch vernünftige Leute der Musik zuliebe in die Oper gingen, gab schließlich Veranlassung zu der Gegenbemerkung meinerseits: das heiße deutlich gesprochen, solange bei W. **auch** Musik sei, dürfe man **blos** Musik in dessen Werken sehen.

Der Wiener Kritiker betont, was die musikalische Seite betrifft, vor allem die der Erfindung, indem er dieselbe W. in hervorstechendem Sinne abspricht. Andere gegnerisch Gesinnte (so gering auch die Zahl derselben gegenwärtig noch sein mag) thun dies gleichfalls. Der Vorwurf wiederholt sich demnach und erhält dadurch eine allgemeinere Bedeutung. Grund genug, näher darauf einzugehen.

Die Erfindung als das Erste und Entscheidende im Kunst[…]
[…] der da weiß, worauf
[…]. Das Mißverständ-

niß liegt nun aber darin, daß man fortwährend nicht imstande ist, dieselbe zu erkennen, wo sie wirklich als solche in echter, großer Gestalt auftritt, daß man sich immer in dem Widerspruch herumtreibt, das Neue nach altem Maßstab zu messen. Der Wiener Kritiker und ihm ähnlich Gesinnte wollen, daß etwas originell sei, und doch von dem früheren sich nur in seiner individuellen Gestalt, nicht im Princip unterscheide, d. h. daß die Erfindung lediglich auf bereits gebahnten Wegen sich bethätige.*) Hierin liegt das Verkehrte der ganzen Anschauungsweise. Wagner ist Erfinder ersten Ranges, aber eben weil er das ist, unterscheidet sich seine Erfindung wesentlich von der früheren, und ist also da zu suchen, wo die Gegner sie nicht suchen. Wäre er Erfinder in dem, worin es die Alten waren, so wäre er eben kein Erfinder. Ueberhaupt herrscht noch zu sehr eine gewisse Eingeengtheit, um nicht zu sagen Beschränktheit des Blickes und des Urtheils auf musikalischem Gebiet, die falschen ästhetischen Gesichtspuncte beeinträchtigen die richtige Stimme des Gefühls, und es ist darum vor allen Dingen die Aufgabe, in den Principien, in den ästhetischen Lehrsätzen nach Erweiterung zu streben. So, um ein Beispiel zu wählen, enthalten bekanntlich Beethoven's letzte Werke unleugbar das Tiefste und Großartigste, was er gegeben, und doch giebt es zur Zeit noch eine Richtung, die sich damit nicht befreunden zu können erklärt. Die Befangenheit liegt hier darin, daß man Alles gleich zum maßgebenden Muster, zur allgemeinen Norm erheben will, und was dafür nicht sofort geeignet erscheint, als unzulässig betrachtet, während es vor allen Dingen darauf ankäme, sich des gebotenen Reichthums zu erfreuen, selbst für den Fall, daß etwas Allgemeingültiges darin nicht enthalten wäre. Man scheut sich auf musikalischem Gebiet noch zu sehr, einer durch das Normale gebildeten und aus dieser sich entwickelnden Individualität die nöthige Freiheit zu gewähren, während auf dem Gebiet der Poesie in dieser Beziehung der Blick der Kritik für die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen ungleich mehr geschärft erscheint.

Zurückkehrend zu dem vorliegenden Fall, so ist es namentlich die Melodiebildung beim Einzelgesang, welche in Frage kommt. Die alte absolut-musikalische Melodie in der Gesangsmusik, in der Mozart'schen Oper z. B., ist von unvergänglicher Schönheit, es ist darin — vom musikalisch-dramatischen Gesichtspuncte betrachtet — das Herrlichste gegeben, was die Tonkunst besitzt. Aber diese absolut-musikalische Melodie, wie sie gleich anfangs schon die Forderungen der sprachlichen Betonung, des Redeaccents, sowie der Satzbildung nur als untergeordnete betrachtete, hat im weiteren Verlaufe sich soweit verirrt, daß sie die Sprache durch willkürlichste, oft sogar unsinnige Behandlung lediglich ins Schlepptau nahm, und somit dem Verstand ins Gesicht schlug. Wurden zusammengehörige Zeilen auseinandergerissen, wurde die sprachliche Betonung dem Flusse der musikalischen Melodie geopfert, wurden leichte Sylben schwer und schwere leicht genommen, so war dies noch der geringste früher kaum bemerkte Uebelstand: in solchem Grade hatte man sich gewöhnt, den anderen Factor des Gesanges, die Sprache, zu ignoriren. Diesem Verfahren gegenüber unterscheidet sich die W.'sche Melodie dadurch von der früheren, daß sie dem Verlangen nach absolut musikalischer Schönheit, soweit unter veränderten Verhältnissen irgend möglich, ebenfalls gerecht wird, zugleich aber den Forderungen eines nicht blos musikalischen Verstandes Genüge leistet, so daß die Gesetze der Sprache und der Rede der Musik immanent sind. Das ist eine der großen Thaten W's, der gewaltige Schritt, den er über das Bisherige hinaus gethan hat: ein Grundstein für die Weiterentwickelung der Gesangsmusik, insbesondere des Einzelgesanges. Er hat diesen Schritt zu einer Zeit gethan, wo die alte absolut-musikalische Melodie nicht blos in sprachlicher Rücksicht, sondern zugleich noch in anderer Beziehung, innerhalb ihrer eigenen Sphäre, nicht mehr genügen konnte, im Gegentheil dem ausgesprochensten Bankrott unterlag, wo sie untergegangen war in Styllosigkeit, Incorrectheit und vollständiger Unklarheit über das, was sie zu erfüllen und zu vermeiden hat. Es ist vonseiten der Musiker auch gegenwärtig noch durchaus nicht allgemein und ausreichend genug erkannt, daß lyrisches Ausströmen der Empfindung, Declamation, Coloratur und dramatische Charakteristik, in gewissem Sinne und unter gewissen Voraussetzungen, durchaus unvereinbare Elemente sind, und daß eine Reinigung und Scheidung der Style, genaue Feststellung und Sonderung, die dringendste Nothwendigkeit war, wenn überhaupt der Gesangsmusik eine Zukunft erblühen sollte. So kann man auf das Mächtigste erfaßt werden, man kann eintauchen in dieses Meer rein musikalischer Schönheit bei den alten und bei den neueren Meistern, die durch ihre musikalischen Vorzüge entschädigen, und doch fortwährend das Bewußtsein haben, daß gewisse Forderungen, die wir stellen, dort noch kaum geahnt wurden, daß eben, weil die eine Seite die höchste Vortrefflichkeit erreichte, die andere noch vollständig im Argen lag. Das genauer nachzuweisen, und durch Beispiele zu begründen, ist Aufgabe künftiger Theorie und Wissenschaft, einer zur Zeit nur erst in einigen Elementen vorhandenen Theorie der Gesangscomposition. Wie es hier geschah, nur erst das Princip auszusprechen, kann für sich allein nicht ausreichen, und wenn die Forderung größerer Ausführlichkeit an uns gerichtet wird, ist dieselbe begründet. Auf einem Gebiet aber, wo so unendlich viel zu thun ist, wo man jeden Augenblick nach einer andern Aufgabe hingezogen wird und allüberall Arbeit findet, läßt sich nicht Alles auf einmal aus dem Aermel schütteln. Jetzt freilich sieht es aus, als ob diejenigen, die gegen solche Auffassung eifern, überhaupt kaum noch wüßten, wovon eigentlich die Rede ist, und der Grundelemente des Verständnisses noch verlustig gingen.

Hätte W. indeß nichts gethan, als außer einer innigen Verschmelzung beider Elemente, des sprachlichen und musikalischen, eine bisher vernachlässigte Correctheit angestrebt, so hätte er mit kritischem Scharfblick dem Mißbrauch gesteuert, er hätte nur die verständige Unterlage gegeben, ohne das Geniale, die künstlerische Schönheit zu erreichen, ohne im höheren Sinne Erfinder zu sein.

Seine Melodie aber besitzt daneben denselben genialen Schwung, wie die frühere, aber nicht diesen willkürlich, blos musikalisch sich ergehenden, nicht einen reinen Gefühlsschwung, der häufig mit dem Verstand in Widerstreit geräth; aus der Einheit der Seelenkräfte, aus der Totalität des Geistes heraus, aus der Verschmelzung von Verstand und Gefühl ist seine Melodie geboren, d. h. nicht herausgeklaubt aus der Declamation, sondern schöpferisch in Einheit mit derselben empfangen. Das freilich ist es, was erlebt, was in künstlerischer Weise erfaßt werden muß, um verstanden zu werden. Man kann die verständige Deduction heranführen bis zu dem Punct, wo die schöpferische That anfängt: das letzte Geheimniß des Schönen im einzelnen Kunstwerk läßt sich überall nicht deduciren und demonstriren, es will mit Phantasie und Gefühl erfaßt, unmittelbar durchlebt sein.

*) In den „Anregungen“ wurde mit Bezug auf diesen Widerspruch ein treffender Ausspruch Moritz v. Schwind's citirt: „Die Leute“, sagte dieser, „wollen einen Riesen, der Riese aber soll ein Zwerg sein.“

Durch die Vereinigung dieser beiden Factoren aber ist W. Reformator der Oper geworden, zunächst was diese Seite betrifft. Die alte Oper war kein „Irrthum", wenn man sie als die Stätte betrachten will, wo die Musik allein und uneingeschränkt sich ausbreiten darf. Sie war ein großer „Irrthum", wenn man, wie es ihr Begriff fordert, die Poesie als die hauptsächlich mitbetheiligte Kunst zu ihrem Rechte gelangen lassen will. Diesen Gedanken genauer formulirt, so ist zuzugestehen, daß die Einzelkunst zuerst bis zu ihrer höchstmöglichen Leistungsfähigkeit entwickelt werden mußte, bevor an eine weitere Wendung gedacht werden konnte. Auf diesem Puncte nunmehr angekommen, war es geschichtliche Nothwendigkeit, einen von dem Früheren im innersten Wesen verschiendenen Weg einzuschlagen, einem durchaus neuen, wenn schon durch Früheres vorbereiteten Ideale zuzustreben, und hieraus erklärt sich auch, bei der Größe und Bedeutung dieser Umgestaltung, wie die Tonkunst durch dieselbe so tief berührt werden konnte, erklärt sich das schiefe Verhältniß, in das einzelne Hörer und Beurtheiler sich versetzt fühlen. So lange jene im Vorstehenden angedeutete Erkenntniß noch nicht aufgegangen ist, so lange man lediglich darauf ausgeht, specifisch-musikalischen Genuß zu suchen, muß „Lohengrin" in Bezug auf sein Princip nicht blos unverständlich sein und darum auch dem Gefühl unklar erscheinen, der Eindruck vermag sogar, wie der Wiener Referent von sich selbst erzählt, zu einem unbehaglichen, scheinbar monotonen zu werden.

Die weiteren Fragen, deren Lösung unter den hier bezeichneten Voraussetzungen weiterhin vorbereitet werden muß, sind nun die nach der Tragweite dieser Umgestaltung in Bezug auf Melodiebildung im Gesang im Allgemeinen, speciell, ob durch das Vorliegende das Neue bereits erschöpft oder nur erst angebahnt worden, und welcher Entwickelung dasselbe überhaupt fähig ist, wie es damit bezüglich der Consequenzen auch für die komische Oper zu halten, sowie endlich, welche Anwendung dasselbe auf die gesammte Gesangsmusik, die Cantate, das Lied 2c. finden kann und darf, oder unter welchen vielleicht nöthigen Modificationen eine solche Anwendung stattzufinden hat. Die nächstliegendste Untersuchung indeß, die sich an die oben gegebene Betrachtung anschließt, beruht auf der Frage nach der durch das neue Princip bedingten musikalischen Charakteristik dramatischer Personen. Wie die vorige in Bezug auf Gesangsmusik überhaupt, ist diese eine der wichtigsten speciell für die Oper der Gegenwart.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Geschichte der königl. preußischen Infanterie-, Jäger- und Cavalleriemusik.

von

Theodor Rode.

„Wie müßte mit Beibehaltung der traditionell alten Infanterie- und Jägermusik eine Armee-Normalinstrumentirung bei der preußischen Infanterie-, Jäger, und Cavalleriemusik beschaffen sein?"

I. Zur Infanteriemusik.

Da ich mit meiner „Geschichte der königl. preuß. Infanterie- und Jägermusik" (in d. Bl. und später in einer besonderen Brochure, Leipzig, C. F. Kahnt) vor das Forum der Oeffentlichkeit getreten, so kann ich nicht anders als ergänzend über diesen wichtigen Gegenstand, nach einer zwanzigjährigen Erfahrung, noch einige nothwendige Nachträge bringen.

Wenn ich sagte, daß die durch die königl. Musikdirectoren A. Neithardt, Weller und Schick repräsentirte Richtung bei der Infanteriemusik heute noch dieselbe ist und bei verschiedenen Corps nur einige störende Zusätze den Charakter dieser Musik verläugnen, so wünschte ich im Sinne und Geiste dieser Männer die Infanteriemusik durch eine einheitliche Organisation geregelt zu wissen. Nothwendig ist diese Regelung des Princips wegen, damit der Organismus überall derselbe sei und die Glieder dieses Organismus, d. h. die einzelnen Instrumente gleichartig aus demselben herauszuwachsen vermögen. Man spricht deshalb ganz irrthümlich von einer Infanteriemusik. Wir haben in Preußen leider durch Gelegenheitseinführungen gewisser Instrumente (ich meine die Cornets anstatt der Waldhörner, die Piccolos, das Bathyphon, die Baritontuben und die Harmoniebässe), die durchaus nicht nutzbringend für die Gesammtwirkung sind, verschiedene Instrumentirungen. Durch diese Verschiedenheit der Instrumentirung bei der Infanteriemusik ist z. B. der Zweck, Märsche durch den Druck als Armeemärsche nach einer gewissen abweichenden Instrumentirung den verschiedenen Regimentern als Normalmärsche zukommen zu lassen, ein ganz verfehlter; denn die Musikmeister der einzelnen Regimenter können bei der Verschiedenheit der Besetzung mit wenigen Ausnahmen die Märsche in dieser Gestalt gebrauchen, weil sie eben subjectiv und nicht objectiv arrangirt sind, d. h. die Instrumentirung huldigt, ohne die Allgemeinheit zu berücksichtigen, Sonderinteressen. Ebenso verhält es sich mit den gedruckten Preismärschen. Ein durch den Druck herausgegebener Armee- oder Preismarsch müßte allen Musikcorps, ohne jegliche Veränderung damit vorzunehmen, zugänglich sein. Dies nimmt man im Allgemeinen an. Diese Annahme beruht aber auf einem großen Irrthum, der einzig und allein dadurch auszugleichen ist, daß man das gute Alte zweckmäßig mit dem Beseitigten und nur Bewährten wieder zu verbinden sucht.

Es bedurfte deshalb die gute alte preußische Infanteriemusik unseres würdigen Triumvirats nur einer Regeneration und sie würde vollkommen den Anforderungen der Jetztzeit angepaßt sein. Viele verständige und tüchtige Musikmeister haben dies schon in aller Stille vollzogen. Andere, wie die Berliner Musikmeister: Liebig, Löhrcke und Christoph (im Februar verstorben) haben z. B. die Alt-Clarinetten noch bei ihren Musikcorps beibehalten. Beim Musikcorps des ersten Garde-Regiments zu Potsdam regelten nach einander als Zeitgenossen und im Sinne von A. Neithardt 2c. die früheren Musikmeister Krause und Engelhardt die Infanteriemusik. Der jetzige Musikmeister dieses Regiments, Voigt, beabsichtigt die Es-Cornette aus dieser Musik zu beseitigen, und dafür wieder die früheren Alt-Clarinetten einzuführen. Zu dieser alten Instrumentirung also einige beseitigte und neuere Instrumente, deren Wirkung seit Jahren hier erprobt und festgestellt ist, wieder eingeführt — ich meine die Alt-Clarinetten, Contrafagotts, Flügelhörner und Euphonions — und man erhielte eine Musik, welche als etwas Gemeinsames, ohne große pecuniäre Opfer den Regimentscassen aufzubürden, der ganzen preuß. Militairmusik nur zum größten Heil und Segen gereichen würde.

Somit ergänze ich hiermit die Gliederzahl der A. Neithardt-Weller-Schick'schen Instrumentirung, und werde dadurch hoffentlich Allen gerecht. Da, wie ich in meiner Brochure nachgewiesen, bei der Infanteriemusik A-, B-, C-, Es-, F-

und As=Clarinetten vorhanden sind, die Clarinettisten also zu gleicher Zeit neben den C= auch B= und neben den F= auch Es=Clarinetten besitzen, so möge man dies auch beibehalten. Fehlen aber bei einer F=Stimmung den C= und F=Clarinettisten die B= und Es=Clarinetten, so beschaffe man sie, und umgekehrt mache man es, wenn nur B und Es Clarinetten vorhanden sein sollten.

Ueberhaupt, dies ist der Ausspruch des Generalmusikdirector Meyerbeer's, können bei der Infanteriemusik gar nicht genug Clarinetten verwendet werden. Hiernach müßte dann die Instrumentirung unserer preuß. Infanteriemusik bei den Linien= und Garde=Regimentern bestehen aus:

1) 2 Flöten in D; 2) 1 Clarinette in As; 3) 2 Clarinetten in Es und F; 4) 7—9 Clarinetten in B und C; 5) 2 Alt=Clarinetten in Es und F; 6) 2 Oboen in C; 7) 2 Fagotts; 8) 1—2 Contrafagotts; 9) 4 chrom. Waldhörnern in hoch C mit F=, Es= ꝛc. Stimmbogen; 10) 5 Trompeten mit Wienerventilen dito Stimmbogen; 11) 2 Flügelhörnern in C mit B=Bogen und 12) 2 Euphonions in C mit B=Bogen, in B zu blasen; 13) 4 Posaunen (Tenor und Baß); 14) 2 Bombardons; 15) 1 Tuba (ist vollkommen ausreichend); 16) 1 kleinen Trommel: 17) 1 großen Trommel; 18) 1 paar Becken.

Die kleinere Summe dieser Instrumentenzahl gäbe einmal den Etat von 42 Mann (mit dem Musikmeister) eines Musikcorps von einem Linienregiment; die größere Summe von 45 Mann mit dem Musikmeister, einem Glockenspielschläger und einem Mahomedsfahnenträger den Etat eines 48 Mann starken Musikcorps eines Garde=Regiments. Beim Blasen von Märschen müßten bei den Linien=Regimentern entweder einer der Flötisten oder einer der Alt=Clarinettisten das Glockenspiel schlagen. In der Regel wird bei diesen Regimentern ein Mann aus dem Regimente zum Tragen der Mahomedsfahne bei Paraden commandirt. Fünf Trompeten sind deshalb einzuführen, weil man vier derselben zur Harmoniefüllung verwenden muß. Ist also ein Trompeter erkrankt, oder eine Stelle nicht besetzt, so muß Ersatz da sein. Diesen Inhalt verwerthe man richtig und kunstgemäß und die schönsten Nuancen eines wahrhaft ausgezeichneten Ensembles werden erreicht und sind in Berlin und anderen preuß. Garnisonstädten von tüchtigen und talentvollen Dirigenten mit ihren Capellen erreicht worden. Will man symphonische Compositionen mit dieser Musik aufführen, so hat man nur nöthig, neben den B=, Es= und As=Clarinetten noch A=, D= und G=Clarinetten hinzuzufügen, dann kann man aus allen Kreuztonarten blasen. Für gewöhnlich auf A=Clarinetten blasen zu lassen, würde gewiß häufig gegen das Princip einer reinen Stimmung verstoßen. Es wird auch niemand dagegen sein, wenn zwei Musikcorps in ihrer normalen Stärke sich zu Concertaufführungen assimiliren. Bei sorgfältigen Proben können solche Aufführungen große und schöne Effecte erzielen. Nur dürften diese Concerte nicht wie die Monstre=Concerte durch einen 24händigen Trommelwirbel übertäubt werden. Wozu auch die der Kunst nur zu Folie dienenden und nichts nützenden Füll= und Fellmittel bei den sogenannten Riesen= oder Monstre=Concerten?

Man hat bei diesen die Erfahrung gemacht, daß die ungeheueren Massen die Wirkung vernichten, statt sie zu vermehren. Es wäre nach gerade Zeit, einsehen zu lernen, daß, wenn es sich um Kunstmittel handelt, vielmehr auf die Qualität, als auf die Quantität zu achten sei. Die beabsichtigte Wirkung des Großartigen kann damit wol nur bei den Laien erreicht werden.

Nur da, wo der Zustand der Kunst noch roh ist, werden die hauptsächlichsten Lärminstrumente, die Trommeln ꝛc. in Masse verwandt. Das Alterthum war schon reich an solchen lärmenden Rhythmusschlägern zu wilder Betäubung und hat hiervon die Geschichte und Erfahrung gelehrt, daß, jemehr man zu dergleichen seine Zuflucht nimmt, um so schlechter es mit der Melodie bestellt ist. Da das vorige und unser Jahrhundert gerade Pflegerinnen der Melodie und Harmonie sind, so brauchen und dürfen die melodieführenden Blasinstrumente nach orientalischen Urtypen auch nicht von einer Legion Trommeln als Lärminstrumenten zur Hervorhebung des Rhythmus begleitet oder vielmehr übertäubt werden. Dieser musikalisch=orientalische Cultus der Monstre=Concerte hat als Krebsschaden leider einige unserer kleinen 21 Mann starken Cavallerie= und Schützenmusikcorps ergriffen und angesteckt; denn öfter lasen wir an den Anschlagsäulen: „Großes Concert für Cavallerie= oder Schützenmusik unter Verstärkung eines gut besetzten Tambourcorps“. In der That und der Wirkung nach ist dies eigentlich ein großes Trommelconcert unter Verstärkung einer wenig zu hörenden Blechmusik. Repräsentirt man auf solche Weise und mit solchen Mitteln unser Jahrhundert?

Die ruhmwürdigen, factischen Erinnerungen an vergangene Militairmusikepochen rufen Gedanken wach, traditionelle Formen aus diesen Zeiten wieder in die Gegenwart zu übertragen. Eine Organisation von Staatswegen für die Militairmusik anzubahnen, ist deshalb die wichtigste Aufgabe der Gegenwart in dieser Beziehung.

(Schluß folgt.)

Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung

am 1.—4. Juni 1859.

Zweiter Bericht.

Von

Richard Pohl.

(Fortsetzung.)

Wir wenden uns zur zweiten Gruppe der zu betrachtenden neuen Werke — zu den Melodramen und Liedern — und widmen auch diesen, wie den vorhergehenden, nur eine kurze, mehr principiell erörternde, als kritisch=analysirende Betrachtung. Letztere ist die Aufgabe einer Detailbetrachtung, die hier nicht am Platze sein dürfte; erstere erscheint uns für den Moment nicht nur nothwendiger, sondern sogar wichtiger. Wo die Principien bereits allseitig besprochen und längst festgestellt sind, kann die Kritik nur noch die Aufgabe haben, das einzelne Werk mit den Resultaten der Gesammtheit zu vergleichen, die Vorzüge des einen vor dem anderen hervorzuheben und im Detail zu erforschen, wie und durch welche Mittel der Componist seine Absichten in jedem besonderen Falle verfolgte und erreichte. Bei Werken aber, welche ihrer künstlerischen Tendenz, ihrem formellen Bau, ihrer ganzen Anlage und Ausführung nach sichtlich nach Selbständigkeit streben, Erweiterungen und Umgestaltungen der Form, Gewinnung eines selbständigen, neuen Inhaltes beurkunden, mit einem Wort dem Kunstfortschritt Bahn brechen — ist vor allem nöthig, die hierbei in Betracht kommenden Principfragen zu betonen, und zu-

nächst diese zum allgemeinen Bewußtsein zu bringen, bevor man weiter ins Einzelne geht.

In jedem Zweige der musikalischen Kunst begegnen wir gegenwärtig entschiedenen Reformbewegungen, und es ist ein höchst charakteristisches Zeichen der Zeit, daß gegenwärtig nicht eine einzige musikalische Kunstform gefunden wird, welche eine Neugestaltung nicht bereits erfahren hätte, oder ihr sichtlich entgegen geführt würde. Der allgemeine Zug nach vorwärts, das allgemeine Bedürfniß der Erweiterung und Reorganisation ist so deutlich ausgeprägt, daß die Aesthetik und Theorie hier alle Hände voll zu thun haben, um der Kunstpraxis nachzukommen. Läßt sich nun auch die schöpferische Thätigkeit der letzteren weder läugnen noch ignoriren, so versucht man doch vielfach in Abrede zu stellen, daß durch diese Bestrebungen in der That ein Fortschritt documentirt werde. Die Anhänger des Classischen bemühen sich fortwährend, uns auf das Alte zurückzuführen und nachzuweisen, daß das jetzt neu Auftretende entweder nicht neu, oder nicht zulässig sei.

Auf erstere Frage legen wir aber durchaus kein so entschiedenes Gewicht, als unsere Gegner zu glauben scheinen. Ob ein Gedanke, eine Form absolut neu sei, darauf kann es in der Kunst sicher nicht hauptsächlich ankommen, sondern wie dieser Gedanke formulirt und verarbeitet, auf welche Weise diese Form behandelt und relativ neu benutzt wurde. Läge der Werth eines Kunstwerkes nur in dem absolut Originellen, oder wäre das Kriterium für das Originelle nur in dem absolut Neuen zu suchen, so würde schließlich die Bizarrerie zum Gesetz und die experimentelle Willkür zum Kunstwerk erhoben werden können! Wenn man sich also nachzuweisen bemüht, daß die Wagner'schen Principien der Opernreform schon früher theilweise ausgesprochen und verwirklicht worden seien, so schmälert dies das Wagner'sche Verdienst nicht im geringsten; im Gegentheil wird es dadurch erhöht, wenn man nicht zugleich nachweisen kann, daß diese Principien von ihm nirgends erweitert oder anders benutzt seien; daß sie niemals verloren oder vergessen waren, und heute wie ehemals eine gleiche allgemeine Anerkennung und Verbreitung gefunden hätten! — Ebenso kommt es gar nicht darauf an, ob das Liszt'sche Princip der thematischen Behandlung ein durchweg und absolut neues sei oder nicht — sondern nur darauf, wie er es eingeführt und durchgearbeitet, was er daraus gemacht und neu gewonnen habe! Um vorwärts kommen zu können, muß man verstehen, nach Erforderniß auch zurück zu greifen: aber mit jener künstlerischen Einsicht, welche das Unwesentliche vom Wesentlichen, das Zeitgewand von der Idee, das Traditionelle vom geistigen Kern zu scheiden versteht. Hierin ruht das eigentlich befruchtende historische Element der Kunst, nicht in dem Nachbeten und Conserviren bereits abgeschlossener Ideenreihen und Formen!

So sind auch die Melodramen, wie sie Schumann neuerdings eingeführt hat, zwar eine ältere, früher oft behandelte Kunstform — sie der Vergessenheit entrissen zu haben, wäre aber schon an und für sich ein Verdienst, wenn nicht überdies die Art der Schumann'schen Behandlung, wie zu erwarten, eine ganz eigenthümliche wäre. Wir stoßen hier sogleich auf eine Principfrage, wie man sie bei der Wiederaufnahme der Melodramen geltend machte: die Frage, ob diese Kunstform jetzt noch überhaupt zuläßig sein könne oder nicht, da sie nur eine Mischgattung, eine Uebergangsform sei. Diese Frage steht mit der über die Vereinigung der verschiedenen Künste im engsten Zusammenhang. Vonseiten einer gewissen Aesthetik und Psychologie wird dagegen gestritten — aber schon die Kunstpraxis und die thatsächliche Erfahrung sprächen dafür, wenn nicht überdies die Wagner'sche Theorie von der Gesammtkunst hier erläuternd zur Seite stände.

Wenn zur Erreichung oder zur Erhöhung einer beabsichtigten künstlerischen Gesammtwirkung eine Kunst allein nicht ausreichend erscheint, kann und soll sie die verwandten Künste zuhülfe rufen, sofern diese nicht prädominirend auftreten, sondern gleichberechtigt mitwirken können. Nun wird wol von niemand in Abrede gestellt werden, daß der Eindruck des poetischen Wortes durch den Ton erhöht wird — es ist aber ein Irrthum, wenn man glaubt, daß diese Vereinigung nur im Gesange wirksam oder statthaft sei — allerdings vorzugsweise, aber keineswegs ausschließlich. Die neuere Kunst leistet zwar in der Behandlung des declamatorischen Gesanges so Vorzügliches, daß man hierdurch imstande ist, Wort- und Tonausdruck inniger und einheitlicher als je zu verbinden — damit ist aber noch nicht gesagt, daß man deshalb auch alles singen solle oder könne, was an sich zur Declamation geeignet erscheint. Im Gegentheil wird die epische Dichtung, als vorzugsweise erzählender oder betrachtender Natur, für die Composition stets ein sprödes, oft sogar unüberwindliches Kunstmaterial darbieten, weil die Gesangsmusik sich stets vorzugsweise entweder dem lyrischen oder dem dramatischen Charakter zuneigen wird und muß. Dennoch wird auch die epische Dichtung genug musikalische Momente darbieten, und deshalb auf den Componisten vielfach anregend wirken können — in welcher Form er sich aber mit dem epischen Stoff assimiliren soll, ist eine mitunter schwierig zu lösende Frage, die für jeden einzelnen Fall besonderer Erwägung bedarf. Dem Musiker stehen hierfür zunächst verschiedene Gattungen der reinen Instrumentalmusik zugebote, denen er das epische Gedicht als Programm zugrunde legt. Geht er aber weiter, und greift zum Gesang, so stößt er entweder auf unsangbare Mittelglieder, Verbindungen und Uebergänge, denen er offenbar Gewalt anthun muß, wenn er sie trotzdem componiren will, (wir erinnern an die meist sehr unglückliche Rolle der „erzählenden Tenore“ 2c., mit denen sich auch Schumann und nach ihm Andere vielfach geplagt haben) — oder er ist gezwungen, das ganze Gedicht schließlich in lyrische und dramatische Situationen und Momente aufzulösen oder umzugestalten, und somit den ursprünglichen geschlossenen Charakter desselben zu zerstören, ohne in den meisten Fällen eine neue geschlossene Kunstform zu erlangen. Wir haben auf diese Weise eine Menge weltlicher Cantaten und Oratorien erhalten, deren Kunstwerth nachseiten der Form immer ein mehr oder weniger zweifelhafter sein wird, welchen man sicher nicht dadurch erhöht, wenn man anstatt des melodischen Elements im erzählenden Theil das alte trockene Recitativ wieder rehabilitirt. Diese Mängel könnten allerdings vermieden werden, wenn die Dichtung erst zum Zweck der Composition verfaßt, also vom Anfang an für die musikalischen Erfordernisse angelegt würde. Wenn aber der Componist sich bereits vorhandene epische Dichtungen auswählt und zurecht machen läßt, werden wir stets auf Inconvenienzen stoßen, deren mehr oder minder geschickte Umgehung noch keine Beseitigung genannt werden kann.

Hier tritt nun das Melodram in seine Rechte ein, indem es Mittel darbietet, welche weder Wort noch Ton allein besitzen; es ersetzt den Gesang in solchen Fällen, wo dieser seiner innersten Natur nach nicht am Platze sein würde.

(Fortsetzung folgt.)

Wiener Briefe.

II.

Concert-Bericht.

Unsere Concertfluth seit Ende Januar läßt sich am besten durch abgegliederte Betrachtung ihrer einzelnen Wellenströmungen überblicken. Orchester- und Vocalconcerte, Kammermusikabende und Virtuosenleistungen sind die Hauptgruppen unseres so vielgestaltigen außerbühnlichen Tonlebens.

Das leichteste Gewicht dieser Masse fällt auf Seite der eigentlichen Orchesterconcerte. An diesen leiden wir — wenigstens quantitativ aufgefaßt — jetzt wie vordem empfindlichen Mangel. Vier große Instrumental-Concerte unseres Musikvereins im Jahre, das ist jenes uns verbürgte Non plus ultra. Was über diese Zahl hinausgeht, ist günstiger Zufall. Einem solchen danken wir die Aufführung des Rubinstein'schen Oratoriums unter Hellmesberger's Aegide. Ein ähnlicher erfreuender Zufall hat dem Beitritte unseres Orchesters zu Stegmaier's Singakademie mitgespielt, um Hiller's „Saul" uns zu bieten. Demselben Ungefähr ist das um einige Zeit später veranstaltete Concert eines hier lebenden Advocaten, Dr. Drexler, zuzuschreiben. Dieser Mann wollte sich dem Wiener Publicum, dessen kleinste Schicht er bis jetzt mit einigen kirchlichen Zwecken gewidmeten Tonsätzen eigener Arbeit vertraut gemacht, auch als Componist für großes Orchester, für Chor und für einfache Liedweisen zeigen.

Daß unser einziges Institut für Orchestermusik nicht im Geringsten auf eine Feier des funfzigjährigen Geburtsfestes Mendelssohn's bedacht gewesen, während nicht nur jede bedeutendere Stadt Deutschlands, sondern auch fast alle Provinzialhauptstädte unseres Vaterlandes den Gedächtnißtag des 3. Februar in würdigster Art musikalisch begangen, dies verdient eine scharfe Rüge. Mendelssohn's Muse hat den Wienern schon so reichhaltige Genüsse dargeboten, daß es dringlichste Künstlerpflicht unseres „Musikvereins" gewesen wäre, den Liebling unserer tonlustigen Welt durch ein seinen Manen eigens gewidmetes Concert zu verherrlichen. Daß und wie Vortreffliches in engerem Kreise für die Feier dieses Tages geschehen, darüber werde ich Ihnen später in Kürze berichten. Wol in Erkenntniß der Vernachlässigung einer solchen Pflicht, hat unsere „Gesellschaft der Musikfreunde" ihr drittes — freilich um beinahe anderthalb Monate verspätetes — Concert durch mehrere Tonwerke des Meisters illustrirt. Das eine derselben war die A moll-Symphonie. Ihr folgten auf dem Fuße jene drei von unserem Singvereine unter Herbeck's Leitung sinnig vorgetragenen reizenden „Drei Volkslieder für gemischten Chor". Zwar ursprünglich als Quartette gedacht, wirken diese wunderwürdigen Gesänge in massenhafter Besetzung und in so feiner Wiedergabe, wie diesmal, ganz vorzüglich. So sehr Ihr Correspondent für Mendelssohn's A moll-Symphonie, eine der duftigsten Blüten neuerer Romantik, auch eingenommen ist, so unverhohlen muß er gestehen, daß ihre Wiederaufführung nach so kurzer Frist kein dringliches Bedürfniß gewesen. Die erste Symphonie des Meisters ist dem größten Theile unserer hiesigen Musiker ganz unbekannt. Die vierte (A dur-) Symphonie hat zwar hier schon einige Darstellungen erlebt, allein diese liegen viel weiter hinter uns, als eine der über Gebühr bevorzugten dritten. Warum verknöchert man immer so gern im Alten und scheut so ängstlich das Neue?

Die Wahl des herrlichen Bruchstückes aus Berlioz' Cantate: „L'Enfance du Christ" war eine dankenswerthe. Lieber wäre uns allerdings die Vergegenwärtigung des ganzen, soviel Reizendes und Tiefbewegendes enthaltenden Werkes gewesen. Ueberhaupt vernachlässigt man Berlioz' Werke hier auf eine unverantwortliche Art. Seit des genialen Meisters Abreise von Wien (also seit etwa dreizehn Jahren) hat man von den Ergebnissen seines hochstrebenden Geistes nichts weiter mehr gehört, als eben zweimal diese „Flucht nach Egypten" und ein- oder das anderemal die römische Carnevalsouverture, die „Fee Mab", und bei einer anderen Gelegenheit ein einziges Stück aus seinen so reizvollen „Nuits d'été". Ich dächte, ein Geist wie Berlioz, der so vollkommen auf der Höhe unserer Zeit steht, verdiente eine kräftigere Vertretung in einem Orte, der sich so gern an die Spitze alles Tonlebens stellen möchte, aber gerade in Dingen, um die es Noth thut, fast immer um mindestens ein Jahrzehnt im Rückstande bleibt. Man erinnere sich doch einmal wieder der wunderwürdigen „Sinfonie fantastique", des kernigen „Harold", sowie der alle Saiten des inneren Menschen so anregenden dramatischen Symphonie „Romeo und Julie"! Wäre ferner ein Blick auf die Ouverturen zu „Lear" und zu den „Francs-juges" angesichts der Jetztzeit nicht dringlicher, als das fortwährende Abspielen längst bekannter Orchesterwerke aus den ehrwürdiggrauen Tagen des Classicismus oder der verpuppten Romantik? Hat denn auch im Reiche des Genius der leidige Spruch ein Recht, der da sagt: „les absents ont toujours tort?" — Das Orchester und der Chor haben ziemlich fest und beherzt, wenn auch nicht feinsinnig genug, den leider ungewohnten Stoff aufgegriffen. Die Tenorsolopartie aber fand an unserem Erl einen zwar stimmbegabten und correcten, doch vollständig leblosen Vertreter. — Mit Franz Schubert's feuertrunkener und andrerseits wieder so zartsinniger Cantate „Miriam's Siegesgesang" schloß dieses Concert. Herbeck's Singverein hat in der Wiedergabe derselben eine musterhafte That hingestellt. Ueberhaupt ist der Energie dieses weitaus befähigtesten und strebsamsten unserer Künstler und namentlich Dirigenten mancher schon lange vergrabener Fund zu danken, welchen der reiche Tonschatz Franz Schubert's, eines — Schande genug — seiner Vaterstadt nur als Liedertondichter bekannt gewordenen Allgeistes, einschließt.

Das vierte und, für dieses Musikjahr, wol letzte Concert unserer „Gesellschaft" — gegeben am 27. März, dem Todestage Beethoven's — galt ausschließlich der Verherrlichung dieses Barden. Man hob in befeuertem Sinne mit der, trotz ihres unscheinbaren Themas, so mächtig zündenden Ouverture Op. 124 den diesem Verklärten geweihten Hymnus sehr würdig an. Die Concertarie „Ah perfido", obgleich durch Frl. Tietjens mit allem Aufgebote schöner Stimmmittel vorgetragen, hätte füglich wegbleiben können. Sie spiegelt ja in keinem Zuge den ursprünglichen Geist Beethoven's wieder, sondern ist lediglich ein schwaches Conterfei Mozart'scher Sangweise. Die dritte Spende dieses Beethoven-Festes war des Meisters Concert für Clavier und Orchester in G dur (Op. 58). Ich wüßte selbst in Beethoven, diesem höchst bevorrechteten Sänger rein menschlicher Geistesinnigkeit, nicht leicht ein duftigeres, seelenvolleres, durch und durch mit sich selbst versöhnteres und jedes noch so zerfallene Gemüth liebenswürdiger und eindringlicher beschwichtigendes Tonwesen zu nennen, als dieses Concert. Hr. Eppstein, einer unserer gesuchtesten Clavierlehrer und in dieser ihm zunächst stehenden Literatur einer der belesensten und strebsamsten Musiker unserer Stadt, hat uns dieses seit Jahren nicht gehörte Werk mit einer musterhaften Stetigkeit und Correctheit, aber auch mit

sorgfältigstem Eingehen auf alle darin verhüllten oder verschlossenen Absichten vor- und in das Innerste hineingespielt. Technisch ganz Herr seines Stoffes, ausgerüstet mit einem ebenso markigen als zarten Anschlage, hat Hr. Eppstein sowol den einen Grundgedanken dieses Werkes, ich meine das Weben einer zartsinnigen Seele, als auch dessen in dreifacher Gliederung so mannigfach ausgesprochene Erscheinungsweisen mit wahrhaft mustergiltiger Prägnanz hervorgehoben, und sich als vollberechtigter Meister tönenden Darstellungslebens bewährt. An der Stelle der Moscheles'schen Fermata zum ersten Satze wäre uns — ganz abgesehen von der bewahrten Styleinheit — diejenige herrliche Cadenz Beethoven's ohne Vergleich lieber gewesen, mit deren Vortrage uns vor etwa vierzehn Jahren der leider schon verstorbene gewiegte Clavierspieler, Prof. Fischhof, so künstlerisch anzuregen gewußt hat. Geschlossen wurde diese Beethovenfeier mit einer nicht genügend schwungvollen, sondern blos notengetreuen Aufführung der C moll-Symphonie. Trotz redlichster Mühewaltung des feinsinnigen und seit dem Antritte seines Wirkens im Puncte künstlerischer Ruhe sehr vervollkommneten Dirigenten Hellmesberger, schien es fast unmöglich, an diesem doch so denkwürdigen Tage in den gesammten Orchesterkörper den rechten Geist zu verpflanzen. Daß unsere Capelle auch nach weniger als drei Proben Höheres vermöge, wenn sie nur erst will, und nicht grundlose, rein persönliche, daher unkünstlerische Voreingenommenheit gegen ihren doch in seiner Art so verdienstvollen Lenker mitspielen läßt, dafür liegt mehr als ein Beweis vor. Ein Gebahren jedoch, wie das bei diesem Anlasse kund gewordene, streift dicht an das leidige Handwerkerthum. Wolle sich eine so gewiegte Kraft, gleich unserem Orchester, diesen harten Vorwurf zum ersten und letztenmale gemacht sein lassen!

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Cincinnati, Juli 24. 1859. Nach längerer Zeit möchte ich Ihnen einmal wieder einen kurzen Bericht über die hiesigen Musikzustände senden. Zum Bedauern mancher deutsch-amerikanischen Musikfreunde enthält die „Neue Zeitschrift" selten Berichte aus den Vereinigten Staaten, obgleich es, besonders in den östlichen Städten New York und Boston, an auch für Deutschland interessantem Stoffe dazu selten mangeln dürfte. Um so erfreulicher war deshalb der Artikel in einer Märznummer Ihres Blattes über „Musik jenseits des Oceans", welcher vielfach von den amerikanischen Musikzeitungen beleuchtet worden ist. — Die Musikaufführungen in dieser Metropole des westlichen Nordamerikas sind, was Virtuosität der Ausführung anbetrifft, wol weit weniger bedeutend, als diejenigen in New York und Boston; aber an Gediegenheit der Programme stehen sie den besten in jenen Städten schwerlich nach, und darf man vielleicht wol annehmen, daß ihr Einfluß auf die Kunstentwickelung im Allgemeinen eher bedeutender ist, als dort, weil die hiesigen gediegenen Concerte nicht, wie dort, als einzelne Meteore in einer Menge von mit miserablen Programmen ausgefüllten Aufführungen erscheinen, sondern für die hiesigen Novizen in der Tonkunst fast die einzigen Gelegenheiten ausmachen, ihre Kenntnisse auf diesem Felde zu erweitern. — Die Betheiligung des Publicums an diesen Concerten ist zwar leider noch immer eine sehr geringe, hat aber in den vergangenen drei bis vier Jahren doch wenigstens genügt, um unsere beiden hauptsächlichsten musikalischen Vereine, den „Cäcilien-Verein" und „die philharmonische Gesellschaft" zusammen zu halten und den Mitgliedern die Hoffnung auf eine allgemeinere Betheiligung in künftigen Jahren zu verleihen. Die Erfolge ihrer Bestrebungen im Kleinen sind aber immerhin auch bisher schon so bedeutend gewesen, daß mit Recht kein geringer Werth darauf gelegt werden darf, und das Wichtigste von Allem ist wahrscheinlich die Ausbildung eines wahrhaft guten Musiksinnes unter den 150 bis 200 Mitgliedern der Vereine selbst, den Dilettanten sowol, wie den Musikern. — Die letzten Concerte jener Vereine, welche die vergangene Saison schlossen, haben jedenfalls bewiesen, daß auch in der Ausführung wieder ein wesentlicher Fortschritt gemacht worden ist, und berechtigen zu einer festen Hoffnung auf erfreulichen Erfolg von ferneren Bestrebungen. Die philharmonische Gesellschaft brachte Beethoven's C moll-Symphonie und Ouverturen zu „Robespierre" von Litolff und Weber's „Oberon", und das Programm enthielt außerdem Arie aus dem „Freischütz" und Duett aus Rossini's „Stabat mater", recht gut gesungen, und den Pilger-Chor aus „Tannhäuser", von den vereinigten hiesigen Männer-Gesangvereinen vorgetragen. — Das Concert des Cäcilien-Vereins brachte im ersten Theile einige Scenen aus Mendelssohn's „Elias", neu einstudirt, und im zweiten Theile Gade's „Comala", welche letztere schon zum zweitenmale aufgeführt wurde und vielen Anklang fand. — Die erste Aufführung von bedeutenden musikalischen Werken übt bei uns gewöhnlich einen eigenthümlichen Reiz, wie er in Deutschland wol nur selten ist. Viele sehen ihr mit großer Spannung entgegen, das Publicum im Allgemeinen erscheint frischer, unbefangener, als drüben, und eine daraus hervorgehende einfache, aufrichtige Freude an den erhabenen Werken unserer großen Meister wirkt belebend auf Alle und trägt dazu bei, eine günstige, weihevolle Stimmung zu erzeugen. — In Bezug auf den im Eingange erwähnten Artikel von Hoplit möchte ich meine Ansicht noch dahin aussprechen, daß man sich in Amerika ohne Frage neuen und reformatorisch auftretenden Ideen nicht allein nicht entgegensetzt, sondern im Gegentheil sich gern mit ihnen bekannt macht und sie unparteiisch beurtheilt. In der Beziehung glaube ich gern mit ihm, daß Nord-Amerika dem musikalischen Deutschland näher steht, als England, Frankreich und Italien. Eine Masse von musikalischen Aufführungen macht ein Volk noch nicht musikalisch, das beweist England am deutlichsten. Sie allein würden also auch die Amerikaner schwerlich musikalisch machen. Aber meiner Ansicht nach sind die Engländer und Amerikaner in musikalischer Hinsicht wenig zu vergleichen, da die sie unterscheidenden Charakterzüge in Sachen der Kunst sehr bedeutend sind. Der Amerikaner ist weit enthusiastischer und leidenschaftlicher, mehr nervöser Natur und progressiv, als der Engländer, und wenn auch noch im Rohen und unausgebildet, so liegt doch die Neigung zur Phantasie und Idealität im Volke. Auf diese Eigenschaften und auf den großen Einfluß der Deutschen darf man sicher die Ansicht basiren, daß in künftigen Zeiten ein nicht unbedeutendes musikalisches Element in diesem Lande der Zukunft herrschen wird. G.

Berlin, Mitte August. Während das große politische Concert noch immer in seinen dissonirenden Intervallen zu fortwährenden Trugschlüssen, — ohne Fermaten inne zu halten — Veranlassung giebt, rollte bei uns in den letzten sechs Wochen das Bischen Musik an unserm Concerthimmel ohne fruchtbringende Gewitterzuckungen, bei der drückendsten Atmosphäre an uns vorüber, oder man müßte denn das ewige Einerlei der Wieprecht'schen Monstreproductionen, gespickt mit allen möglichen Effecten, für ein herannahendes, fruchtbringendes Musikgewitter gehalten haben. —

Sprechen wir zunächst von unserm fleißigen und thätigen Karl Liebig, der Woche für Woche viermal an verschiedenen Orten: im Odeum, im Sommer'schen und Hennig'schen Garten Symphonien und Ouverturen für ein Lumpengeld gut aufspielt. Ein vortreffliches Zusammenspiel, Präcision und Reinheit zeichnen dieses Orchester vor allen andern hiesigen Privatcapellen aus. Liebig ist durch seine Capelle ein Mann des Volkes geworden; nur ist zu bedauern, daß er sich vom Publicum in Betreff der vorzutragenden Tonstücke zu enge Grenzen ziehen läßt und Jahr aus Jahr ein fast nur Haydn, Mozart und Beethoven spielt, als ob für ihn die Namen: Schumann, Schubert, R. Wagner, Berlioz, Liszt u. A. gar kein Dasein hätten. Nur frisch und fest zu den neuen Meistern heran, keine Unterschätzung und keine Vorurtheile für dieselben, sondern diese Tonschöpfungen gut und correct einstudirt, und unser Liebig wird die Genugthuung haben, sein Publicum — in Anbetracht der großen Wichtigkeit der musikalischen Volksbildung — für die Tonschöpfungen der „Neudeutschen Schule" empfänglich gemacht zu haben.

Während unsere königl. Oper ihren vierwöchentlichen Feriencyklus absorbirte und dieselbe auch jetzt noch, so lange das bedenkliche Kranksein des Königs anhält, zum ferneren Pausiren veranlaßt ist, hatte das Wol-

tersdorff'sche Opernpersonal im Kroll'schen Etablissement ziemlich besuchte Opernvorstellungen veranstaltet. Reden wir, da die übrigen Opern hinlänglich bekannt sind, nur von Flotow's neualter oder altneuer romantisch-komischen Oper „Der Müller von Meran" in 3 Aufzügen, mit einem Compagnietext von Mosenthal und Tietz. Es wird hier schwer zu unterscheiden sein, was von dieser Oper das Seichteste ist, die Dichtung oder die Musik, und die Resultate dieser Vorstellung des „Müller von Meran" erhoben sich darum auch, mit wenigen Ausnahmen, nirgends über das Niveau des Mittelmäßigen. Dieser Müller verleugnet durchaus seine musikalische Abstammung nicht, und wenn der Componist des „Stradella" und der „Martha" die große Genugthuung genossen hat, diese genannten Opern, bei stets wiederkehrenden Gelegenheiten, als Lückenbüßer verbraucht zu sehen, so ist mit ziemlicher Gewißheit anzunehmen, daß bei wiederholten Aufführungen des von neuem geborenen und getauften „Müller von Meran" die Direction der Kroll'schen Oper sich durch namhafte Lücken des die Oper besuchenden Publicums eine große Einbuße dictiren möchte. Diesem Müller folgte eine neueinstudirte romantische Oper in drei Aufzügen „Marco Spada" von Auber, mit Text von W. Friedrich. Besagte Oper scheint dem Componisten der „Stummen" eine physische Anstrengung gekostet zu haben. Das Publicum zeigte sich beifällig.

Da wir sonst noch immer musikalische Ebbe haben, so kann ich auch für heute weiter nichts berichten. Th. Rode.

Baden-Baden, 21. August. — Hektor Berlioz ist vorgestern hier angekommen; das große Concert, welches er dirigirt, findet am 29. August statt. Die Hauptnummern des Programms sind: Erster Theil der dramatischen Symphonie „Romeo und Julie" und Scenen aus dem ersten und vierten Act der neuen Oper „Die Trojaner" von H. Berlioz. Außerdem wird Meyerbeer's Ouverture zum „Pardon de Ploërmel" aufgeführt; Th. Ritter aus Paris spielt einige Pianofortestücke &c. Pauline Viardot-Garcia singt in Berlioz' Werken die Soli, und außerdem eine Concertarie und Lieder. Das Orchester wird sehr stark; es ist aus den Capellen von Carlsruhe, Straßburg, Stuttgart und dem hiesigen Badeorchester combinirt. — Servais und Vieuxtemps sind hier. Sie gaben mit Hrn. und Mad. Barbot von der Pariser Oper, mit den Pianisten Mad. Accursi und Eugen Ketterer und den Sängern Bussine und Ballanqué gestern ein Concert zum Besten der Nothleidenden in Offenburg. In der letzten Soirée für Kammermusik, am 18. August, sang Frau Nissen-Saloman; Coßmann spielte mit, Hr. und Mad. Accursi (Protegés von Rossini) ein Trio von Beethoven, Coßmann außerdem noch zwei Soli eigener Composition, mit großem Beifall. — Rubinstein ist abgereist; er hat sich nach Ostende zur Großfürstin Helene begeben. Seine öffentlichen Matinéen hier beschloß er am 13. August unter großem Zudrang. Eine Sammlung, welche er unter den anwesenden Zuhörern für die hiesigen Armen veranstaltete, ergab eine Summe von 175 Gulden. Auch das Concert von Berlioz wird zu wohlthätigen Zwecken stattfinden.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Karl Schneider ist vom 1. September an in Wiesbaden fest engagirt.

Der Pianist Louis Brassin aus Leipzig concertirte in diesen Tagen in den Bädern Wiesbaden und Homburg, in letzterem neben Vieuxtemps.

Ferdinand Laub trat in Ems öffentlich auf.

Ueber Joachim's letzten Aufenthalt und vielseitige Concertthätigkeit in London geben wir noch nachträglich einige Notizen. Er spielte mit Molique in einem Concerte desselben ein Duo, in einer Privataufführung der Bach-Gesellschaft unter Prof. Sterndale Bennett's Leitung, in welcher Bruchstücke aus Motetten, der Matthäus-Passion, das C moll-Concert für zwei Claviere u. a. zu Gehör kamen, die Ciaconne von Bach, desgleichen trat er in einem Riesenconcerte Howard Glover's im Drury-Lane-Theater, das von 1 Uhr bis nach 6 Uhr Abends dauerte und ein Programm von beiläufig funfzig Tonstücken enthielt, neben Arabella Goddard und Sainton auf; ferner trug er noch im letzten philharmonischen Concert das Spohr'sche Violinconcert in D moll vor und erhielt endlich eine Einladung nach Osborne, wo er am Hofe spielte.

Hofcapell-M. Dr. Marschner in Hannover ist mit dem Prädicat eines Generalmusikdirectors in den Ruhestand versetzt worden. Was dieser Pensionirung einen eigenthümlichen Charakter verleiht, ist der Umstand, daß dieselbe ohne Marschner's Nachsuchen erfolgt ist, während ihm bei einer früheren Differenz mit dem Hoftheaterintendanten die nachgesuchte Entlassung vom Könige nicht gewährt wurde.

Frau Bürde-Ney hat ihren Contract am Dresdener Hoftheater mit einer Jahresgage von 10,000 Thlr. bei sechs Monaten Urlaub auf weitere fünf Jahre erneuert.

Als eventuellen Nachfolger Roger's an der großen Oper zu Paris nennt man einen Hrn. Labat, der unter dem angenommenen Namen Arnaud auftreten wird.

Frau Haase-Capitän gastirt gegenwärtig unter großer Theilnahme in Aachen.

Formes war nach seiner ersten Gastrolle in Wien erkrankt, ist aber bereits wieder hergestellt und in der „weißen Dame" aufgetreten. Seine Leistung trug zwar noch Spuren der vorausgegangenen Indisposition, wurde aber vom Publicum und der Kritik mit größerer Anerkennung gewürdigt, als bei seinem ersten Auftreten.

Musikfeste, Aufführungen. Die sämmtlichen sechs Musikchöre Leipzigs geben den 25. August im hiesigen Schützenhause ein Concert zum Besten ihres Pensionsfonds, in welchem u. a. auch Liszt's „Préludes" zur Aufführung kommen. Das Orchester wird ungefähr aus 100 Mann bestehen.

Neue und neueinstudirte Opern. In Leipzig ist Offenbach's „Verlobung bei der Laterne" in Vorbereitung, es ist die erste Probe, die wir auf unserem Theater von diesen vielgenannten und beliebten Operetten erhalten.

Vermischtes.

Die von uns an mehreren Orten befürwortete und auch, so viel wir erfahren, allerwärts als ein Fortschritt begrüßte Neuerung, die Bühnenverwandlungen bei offener Scene durch einen Zwischenvorhang zu verdecken, erfährt in einer Dresdener Correspondenz der Augsburger Allg. Zeitung eine „wiederholte harte Rüge. Der Berichterstatter nennt diese Neuerung eine Unsitte, eine Geschmacklosigkeit und Barbarei, durch welche man sich erlaubt, ein fünfactiges Stück öfters in 13 und 15 Acte zu zersplittern. Wir sind im Gegensatz zu dieser höchst äußerlichen Auffassung gesonnen, diese Neuerung infolge eigener Erfahrung an hiesiger Bühne, sowie am Dresdener Hoftheater auch fernerhin als vollkommen ästhetisch gerechtfertigt zu vertreten.

Der kirchlichen Musikpflege in Oesterreich droht ein bedenklicher Schlag, wenn anders die Nachricht gegründet ist, daß in den Beschlüssen der letzten Provinzialsynode, welche der Cardinal-Erzbischof von Wien zur Durchführung bekannt machen wird, auch die gänzliche Abschaffung der Instrumentalmusik beim Gottesdienst und der ausschließliche Gebrauch der Orgel enthalten sein soll. Bei dem entschiedenen Mangel an guten Kirchenchören und entsprechenden Orgelwerken muß man auf die Folgen dieser etwas precären Radicalcur von dem bisher üblichen Schlendrian gespannt sein. Unser geschätzter Wiener Correspondent wird uns wol bald über das Schicksal seiner Lieblingskunst, der Kirchenmusik, Aufklärung geben.

In Barmen und Elberfeld werden gegenwärtig neue Concertsäle gebaut, deren zweckmäßige Einrichtung und Ausstattung als vielversprechend gerühmt wird. Neu und nachahmungswerth für Deutschland ist die von England adoptirte Einrichtung, eine Orgel im Concertsaal aufzustellen, deren Mangel wir namentlich bei Händel'schen Oratorien schon oft beklagten und durch die unglücklichsten Surrogate ersetzt sehen mußten. Die genannten Orgeln für beide Concertsäle werden übrigens ihrem auf je 4000 Thlr. angeschlagenen Baupreis nach von respectabler Größe sein. Die Einweihung des Elberfelder Concertsaales soll schon im Herbst mit dem „Messias" stattfinden.

Aus Frankfurt schreibt man, daß der Verwaltungsrath der Actiengesellschaft des Concert- und Festsaalbaues im Junghofe von den eingegangenen Plänen wider Erwarten nicht denjenigen des Ungarn Skalnitzky, der mit dem ersten Preise gekrönt worden ist, zur Ausführung bringen will, sondern den mit dem zweiten Preise ausgezeichneten des Frankfurter Architekten Burnitz, der sich durch größere Accommodation an die örtlichen Verhältnisse und durch genaueren und billigen Kostenanschlag mehr empfohlen haben soll.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Fr. Brauer, Vorspiele zu Hentschel's evangelischem Choralbuche. Leipzig, Merseburger. Pr. 1 Thlr.

Dies in zweiter Auflage erschienene Werkchen enthält 180 kurze Vorspiele zu den gangbarsten Choralmelodien und wird sich beim Gebrauche für Organisten namentlich geringeren Schlages als sehr zweckmäßig bewähren. Die Vorspiele sind meist auf die Anfangszeile des betreffenden Chorals basirt, melodisch gehalten, ohne tiefere contrapunctische Ausführung. Leicht gesetzt, könnte man sie auch zur Noth ohne Benutzung des Pedals ausführen. Sie seien hiermit, als dem Zwecke würdig entsprechend, bestens empfohlen. Th. Schneider.

Instructives.

Für Violine und Pianoforte.

Karl Hering, Op. 21. Acht Stücke für Violine und Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Die in diesem Hefte enthaltenen Nummern: Styrienne, Lied, Ungarischer Marsch, Lied, Saltarello, Lied, Etude, sind vortreffliche Stücke, die wir jedem Violinlehrer angelegentlichst empfehlen können. Sie bilden die Beigabe zu K. Hering's Leitfaden für Violinlehrer, sind sehr genau bezeichnet und so eingerichtet, daß die Violinstimme in der ersten Lage spielbar ist. Die Clavierbegleitung ist einfach, überhaupt das Ganze nicht schwer ausführbar. Th. Sch.

Für Gesang.

F. Sieber, Op. 52 und 53. Sechzig zwei-, drei- und vierstimmige Vocalisen mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. à 1 Thlr.

Unter dem obigen Titel hat der bekannte Gesanglehrer Sieber in Berlin die Herausgabe einer Sammlung Vocalisen begonnen, von denen uns die beiden ersten Hefte, Op. 52, 10 Vocalisen für zwei Soprane und Op. 53, 10 Vocalisen für Sopran und Alt, vorliegen. Wir haben nichts weiter hinzuzufügen, als daß dieselben nicht allein den tüchtigen Gesanglehrer, sondern auch den gebildeten Musiker ins beste Licht stellen, und deren Brauchbarkeit hiermit auszusprechen. Der Preis à 1 Thlr. ist etwas hoch gestellt.

A. Panseron, Douze Vocalises pour Basse Chantante, Baryton ou Contralto par *Marco Bordogni*, arrangés pour les voix graves par *A. Panseron*. Liv. I. Pr. 1¼ Thlr. Liv. II. Pr. 1½ Thlr. Berlin, Schlesinger.

Der Name Bordogni, seine Leistungen als Gesanglehrer, bürgen für die Vorzüglichkeit dieses seines berühmten Werkes. Diese Vocalisen sind freilich ganz anderer Art, als die vorhergehenden von Sieber; während sich erstere zumeist mit der Ausbildung des Tones beschäftigen, wollen diese die Erlangung von Fertigkeit, Gelenkigkeit eines an sich schwerfälligeren, ungefügigeren Gesangorganes erzielen, welchen Zweck auch Panseron's Bearbeitung wol hauptsächlich im Auge hat. Das Werk ist Tamburini gewidmet. Th. Sch.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Max Isaak, Op. 2. Fünf Clavierstücke. Leipzig, Kahnt. Pr. 22½ Ngr.

Selmar Bagge, Op. 10. Ephemeren. Sechs Clavierstücke. Leipzig, Hofmeister. Pr. 22½ Ngr.

Wir haben vor einiger Zeit Isaak's Op. 1, Lieder mit Pianofortebegleitung, besprochen und dem wahrscheinlich noch jungen Componisten den Rath gegeben, zurückhaltend mit der Herausgabe seiner Erzeugnisse zu sein. Wenn auch die vorliegenden Clavierstücke einen Fortschritt zeigen, so fehlt ihnen doch noch diejenige Reife, die bei der Veröffentlichung eines Werkes die erste Bedingung ist. Wir kommen also nochmals darauf zurück, der Componist möge für sich arbeiten und sich nicht an Formen wagen, denen er nicht gewachsen ist. Was helfen die Ueberschriften, wenn der durch dieselben angedeutete Charakter im Tonstück selbst nicht zu finden ist. Wir verweisen den Componisten u. a. noch besonders auf die Stellen: Seite 4, Tact 27—30, S. 5, Tact 4, 5, 6, desgl. S. 6, Tact 27 u. f., sowie die Schlußtacte sotto voce ꝛc. Außerdem ist manches unpracticabel gesetzt. Es sind diese Clavierstücke dem Hrn. Musik-Dir. Tausch zu Düsseldorf dedicirt.

Die Clavierstücke von Bagge sind anspruchslos auftretende Compositionen, wie es deren viele giebt. Th. Sch.

Antoine Rubinstein, Op. 21. **Trois caprices** pour Piano. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 25 Ngr.

———, Op. 22. **Trois sérénades** pour Piano. Ebendas. Nr. 1 und 2 à 10 Ngr., Nr. 3, 15 Ngr.

Karl Greith, Op. 2. Acht kleine Charakterstücke für Pianoforte. Cassel, Luckhardt. Pr. 17½ Sgr.

H. Stiehl, Op. 4. **Valse-Impromptu** pour Piono. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 10 Ngr.

———, Op. 8. Drei leichte Clavierstücke. Ebend. Pr. 12½ Ngr.

———, Op 12. **Nocturne brillant** pour Piano. Hamburg, A. Cranz. Pr. 8 Sgr.

———, Op. 17. **Deux morceaux caracteristiques**. Nr. 1. Au mer. Nr. 2. Nocturne. Hamburg, G. W. Niemeyer. Pr. 15 Sgr.

———, Op. 19 **Deux Impromptus**. Ebendas. Pr. 15 Sgr.

———, Op. 22. **Impromptu**. Hamburg, G. Jowien. Pr. 15 Sgr.

———, Op. 29. **Gage d'amitié**. Nocturne pour Piano. Hamburg, A. Cranz. Pr. 8 Sgr.

C. Biehl, Op. 18. **Ernani**. Grande Fantasie pour Piano. Hamburg, Niemeyer. Pr. 5/6 Thlr.

Joseph Gregoir, Op. 71. Vier Mazurkas de Salon pour Piano. Offenbach, André. Zwei Hefte. à 45 Xr.

Adrien Talexy, Op. 88. **Le Messager**. Grand Galop brill. pour Piano. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 15 Ngr.

———, Op. 93. **Marche des Fifres**. Amusement militaire pour Piano. Ebendas. Pr. 18 Ngr.

———, Op. 94. **Le Myrthe d'Espagne**. Morceau brillant pour Piano. Ebendas. Pr. 15 Ngr.

Charles Sienold, Op. 7. **2e Mazurka** pour Piano. Offenbach, André. Pr. 54 Xr.

F. Friedrich, Op. 52. **Valse brillant** sur Rigoletto. Hamburg, Niemeyer. Pr. ½ Thlr.

———, Op. 55. **Etude-Mazurke** pour Piano. Ebendas. Pr. 5/12 Thlr.

———, Op. 56. **Ristori-Valse** pour Piano. Ebendaselbst. Pr. 12½ Sgr.

H. Rudolphy, Op. 5. **La Gentilesse** pour Piano. Ebendas. Pr. 5/12 Thlr.

G. Deichert, Op. 19. **2me Grand Valse brillant** pour Piano. Ebendaselbst.

Rubinstein's bedeutendes Talent läßt sich auch in den hier verzeichneten Arbeiten nicht verkennen; trotzdem zweifeln wir aber, daß dieselben sich je einer großen Verbreitung erfreuen werden. Musiker von Fach müssen zwar in Op. 21 theilweise manches Interesse finden, werden aber sehr bald, wenn sie Rubinstein spielen wollen, sich zu seinen späteren und gelungeneren Werken wenden. Op. 22 mehr für das große Publicum und dessen vorgeschrittene Dilettanten berechnet, wird auch hier wenig Theilnahme finden. Zu leugnen ist zwar nicht, daß, wenn Rubinstein irgend eine dieser Piecen in seiner trefflichen Weise öffentlich spielt, es Leute genug geben wird, sich dieselben anzueignen; allein der größere Theil wird schon, ehe er noch das Thor im Rücken, aus diesem und jenem Grunde sie wieder beiseite legen, und nur wenige werden daran

ausharren, um sich und anderen einen Genuß damit bereiten zu können. Wir halten diese beiden Werke für einen Versuch des Componisten, sich auch in engerem Rahmen zu bewegen, müssen aber gestehen, daß derselbe kein befriedigender geworden ist.

Karl Sceith hat, nach dem vorliegenden Werke zu urtheilen, sicherlich schon bedeutende Erfahrung in der Kunst gemacht, und wir wundern uns daher, so sehr wenig noch von ihm in den Händen gehabt zu haben. Entweder hat er weit weniger Glück mit den Verlegern, als der vorhergehende Componist, oder er geht überhaupt vorsichtiger als jener bei der Herausgabe seiner Arbeiten zu Werke. Diese acht Charakterstücke sind als Op. 2 vortrefflich. So klein die Formen derselben, so gewandt und geschickt fügen sie sich der jedesmaligen Idee. Die harmonische Kenntniß, welche sich in diesen Stücken kund giebt, ist eine schon weit vorgeschrittene, nur daß sie zuweilen zu sehr in Ueberhäufung sich bemerkbar macht. Wir hätten an dem Ganzen nichts weiter auszusetzen, als die auffällig äußere Aehnlichkeit mit der Art und Weise Schumann's, können aber nicht genugsam darauf aufmerksam machen, daß gerade die Nachahmer desselben am schnellsten wieder verschollen sind. Schumann ist weit glücklicher in seiner geistigen als technischen Auffassung der Kunst zu verfolgen und nachzuahmen.

Die Compositionen von H. Stiehl haben durchgängig etwas Einnehmendes, ohne gerade Eigenthümlichkeit und Originalität zu besitzen. Der Componist versteht es ebenso gut im edlen, als sogenannten modernen Styl zu schreiben; für ersteren spricht Op. 8, drei recht gute Clavierstücke, besonders auch brauchbar zum Unterricht, für letzteren Op. 17, dem sich die übrigen Sachen mehr oder minder anreihen. Schade, daß diesem sonst tüchtigen Musiker eigentliche Erfindung abzugehen scheint.

C. Biehl besitzt große Geschicklichkeit mit Wenigem viel Geräusch zu machen. Seine Phantasie ist ein effectvolles Clavierstück in modernster Weise, alles klingt groß und voll, dabei ist sie nicht sehr schwer, aber auch nicht neu; ferner hat das fünfzehn Seiten lange Stück eine harmonische Sparsamkeit, welche ihres Gleichen sucht. Trotzdem wird dasselbe bei der Masse Anklang finden, denn noch einmal: Biehl versteht es vortrefflich für sie zu schreiben.

Von den übrigen Sachen heben wir nur noch die vier Mazurkas von J. Gregoir hervor. Originell sowol im Melodischen als Harmonischen, sind sie noch von ganz eigenthümlichem Charakter, der, vom Spieler richtig aufgefaßt, nirgends seine Wirkung verfehlen wird. Alles Uebrige gehört zu dem mehr oder minder Mittelmäßigen, wie es der moderne Markt haufenweise bietet, nur nicht zu dem ganz gewöhnlichen: der Marsch der Querpfeifer von Talexi und der Walzer von Deichert, jener charakteristisch durch seine eigenthümlichen Claviereffecte, dieser durch seine noble Haltung.

Fritz Spindler, Op. 89. Waldblumen, sechs Stücke für das Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. $1^1/_5$ Thlr.

Gustav Merkel, Op. 18. Albumblätter, vier Charakterstücke für das Pianof. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 25 Ngr.

Ignaz Tedesco, Op. 98. In einsamen Stunden, sechs Clavierstücke. Zwei Hefte. Ebend. Pr. à Heft 18 Ngr.

F. W. Dietz, Op. 4. Sechs kleine Tonstücke für Pianoforte. Offenbach a. M., André. Pr. 54. Xr.

Recht angenehme, frische und dankbare Tonstücke sind die Waldblumen von Fr. Spindler. Jedes derselben ist, gleich den Waldscenen von R. Schumann, mit einer dem Charakter des Tonstückes entsprechenden Ueberschrift versehen. Nr. 1 Waldesgruß, Nr. 2 Waldesflüstern, Nr. 3 Wilde Jäger, Nr. 4 Irrender Wanderer, Nr. 5 Waldeinsamkeit, und Nr. 6 Frisch auf zum fröhlichen Jagen. Das letztere ist von Charakter das ausgeprägteste und recht frisch empfunden. Weniger Nr. 5, obgleich es innig und von nobler Haltung ist. Irrender Wanderer beginnt recht treffend, verliert aber durch den Mittelsatz an bestimmtem Ausdruck. Fester gezeichnet ist wieder der wilde Jäger, trotzdem er der ganzen Sammlung gegenüber etwas zu barock erscheint. Nr. 1 und 2, in der Auffassung oberflächlich, sind die unbedeutendsten; sie haben hier und da eine noch salonmäßige Färbung, welche leer und nüchtern wirkt. Ueberhaupt erwarte man von diesem Werke keine tiefpoetische Auffassung, aber eine frische, natürliche Erfindung. — Die Albumblätter von G. Merkel sind nicht ohne Talent geschrieben, haben aber zu wenig Selbständiges, um nur einigermaßen Aufmerksamkeit zu erregen. Nr. 1 Frühlingslied erinnert lebhaft an das zweite Stück der Gade'schen Albumblätter, steht aber demselben, was Freiheit und Abrundung betrifft, sehr nach. Nr. 2 Wanderlied verfällt ebenfalls schon mit dem dritten und vierten Tact in bedeutende Anklänge und ist trotzdem an und für sich nichtssagend. Nr. 3 Impromptu und Nr. 4 Wiegenlied sind, außer einigen Druckfehlern, recht hübsch, haben aber auch keine Spur von Eigenthümlichkeit. An dem ganzen Werke ist nur zu loben die noble Schreibweise und das Streben nach guten Mustern, welches sich darin kund giebt. — Es ist ein gutes Zeichen der Zeit, daß Componisten, welche sonst fast stets der Salonmusik huldigten, sei es nun jetzt aus innerer Ueberzeugung, oder aus äußerer Nothwendigkeit, in neuester Zeit eine gediegenere Bahn betreten. — Die sechs Clavierstücke „In einsamen Stunden" von J. Tedesco gehören fast durchgängig der edlern Claviermusik an und sind recht anerkennenswerth, so einfach und anspruchslos sie erscheinen. Mehrere davon sind recht gelungen und nur einige befriedigen minder; da sie aber alle eine schöne Klangwirkung besitzen, werden sie auch sämmtlich gern gespielt werden. — Die kleinen Tonstücke von F. W. Dietz weichen von den vorhergehenden gänzlich ab, und greifen in eine frühere Zeit zurück. Styl und Form nähern sich der Haydn-Mozart'schen Clavierliteratur, namentlich in Nr. 2, 6 und 6. Ein Nachtheil für sie kann dies durchaus nicht sein, da alle recht gut componirt sind, und in ihrer Sphäre ebenso viel Nutzen, wenn nicht noch mehr als die vorhergehenden bringen können. Ein Walzer, Andantino, Agitato, Marsch, Adagio und Thema mit Variationen bilden den Inhalt des Werkes. Außer den Albumblättern von Merkel können sämmtliche besprochene Compositionen, praktisch angewandt, fruchtbringend für den Unterricht werden. Deshalb bemerken wir noch, daß die von Dietz die leichtesten und schon für Kinder geeignet, die von Spindler für weiter Vorgeschrittene und die von Tedesco die schwierigsten darunter sind. C. P.

F. X. Chwatal, Op. 143. „O du mein holder Abendstern", Romanze aus „Tannhäuser" von Rich. Wagner. Paraphrase für Pianoforte. Breslau, Leuckart. Pr. 20 Sgr.

Hübsch ausgestattet bietet der Componist in seinem Op. 143 Spielern von mittlerer Fertigkeit ein Salonstück, welches unserer Empfehlung nicht bedarf, da es sich jedenfalls selbst empfehlen wird. — Nach einer kurzen, passenden Einleitung läßt der Componist die beliebte, tief empfundene Romanze Wagner's: „O, du mein holder Abendstern" ꝛc. in der Tenorlage auftreten, und in unmittelbarer Aneinanderreihung folgen sodann drei brillante, effectvolle, angemessene Bearbeitungen derselben, in denen die Melodie von mit leicht ausführbarem und genauem Fingersatz bezeichneten Zweiunddreißigstelpassagen umspielt wird. Der letzten Bearbeitung folgt ein kurzer Schluß, der den Anfang der Romanze in sich aufnimmt.

F. Gustav Jansen, Op. 16. **Sur le lac.** Morceau de salon pour le Piano. Cassel, Luckhardt. Pr. 15 Sgr.

Ein recht brav gearbeitetes, mittelschweres Salonstück, welches gewiß bald Freunde finden wird.

H. Enke, Op. 19. Gruß an Bad Elster. Salon-Polka für das Pianoforte. Leipzig, Kahnt. Pr. 10 Ngr.

Wohlklingende Melodien und geschickte, wenn auch stellenweise etwas schwer ausführbare Begleitung derselben hat das Werkchen aufzuweisen, doch leidet es, nach unserem Dafürhalten, an dem Mangel rhythmischer Einförmigkeit. Die Polka zeigt auf dem Titel eine Reihe Ansichten der von den Gästen des Bades Elster gern besuchten Localitäten.

Charles Hering, Op. 28. **Rose des alpes.** Tyrolienne für das Piano. Cassel, Luckhardt. Pr. $12^1/_2$ Sgr.

Genannte Pièce, im leichteren Salonstyl gearbeitet und mit richtigem Fingersatz versehen, ist recht hübsch und wird gern gespielt werden.

Gust. Merkel, Op. 22. **Deuxième Valse brillante** pour le Piano. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 12 Ngr.

Hr. G. Merkel besitzt unzweifelhaft ein gefälliges Talent für den Salonstyl, und noch manches Gute darf von ihm erwartet werden. Der Walzer ist ein wohlklingendes Salonstück; nur mittlere Schwierigkeit in der Ausführung zeigend, ist er dadurch einem größeren Publicum zugänglich, und immerhin empfehlenswerth. —d—

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.

Rudolph Radecke, Op. 3. Mädchenlieder, Lieder mit Clavierbegleitung für eine Singstimme. Berlin, Trautwein. Pr. 10 Sgr.

Wilhelm Taubert, Op. 116. Vier heitere Gesänge für eine Singstimme. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. $22^1/_2$ Sgr.

Amadeus Kecerf, Op. 28 Nr. 6. Mit Dir, Lied für eine Singstimme. Dresden, Friedel. Pr. $7^1/_2$ Sgr.

Täglichsbeck, Op. 40. Zwei Gesänge für eine Singstimme. Berlin, Schlesinger. Pr. 15 Sgr.

C. Schubert, Op. 1. Es sang im Busch ein Vögelein. Walzerlied für eine Singstimme. Berlin, Schlesinger. Pr. 10 Sgr.

Dr. **J. Muck**, Op. 11. Venetianisches Gondellied für eine Singstimme. Leipzig, Hofmeister. Pr. $7^1/_2$ Sgr.

Möhrenschläger, Op. 14. Das Mädchen am Heerd für eine Singstimme. Hamburg, Niemeyer. Pr. $7^1/_2$ Sgr.

Marie Hallen, Op. 2 und 3. Zwei Lieder für eine Singstimme. Ebendas. Pr. 5 und $7^1/_2$ Sgr.

W. Speier, Op. 53. Hocuspocus. Gedicht von Kopisch für eine Baßstimme. Offenbach, André. Pr. 36 Xr.

Gustav Apel, Drei Lieder für eine Singstimme. Weimar, Kühn. Pr. 20 Sgr.

Radecke's drei Lieder, nach Dichtungen von E. Geibel, und Frl. Auguste Koch gewidmet, zeigen Anlagen und Routine in diesem Genre. Nicht besonders hervorragend, sind sie doch eine beachtenswerthe Gabe und daher zu empfehlen. Nr. 3 „Gute Nacht“ hat uns besonders angezogen.

Die Lieder: Werklied — Vom Regerl und vom Vögerl — Der Savoyard — Tanz, der Frau Jenni Lutzer-Dingelstedt — zugeeignet, sind kleine lebens- und charaktervolle Tonbildchen in der bekannten Taubert'schen Manier. Die heiteren, an sich ansprechenden und anregenden Texte finden in der musikalischen Ausführung einen tüchtigen Meister, der, soviel auch gegen ihn gesprochen und geschrieben ist, doch das Verdienst hat, hier etwas Selbständiges, ihm nur Eigenthümliches geleistet zu haben.

Lecerf hat unter der Opuszahl 28 sechs Lieder erscheinen lassen, wovon uns das letzte hier vorliegt. Wir haben früher bei Besprechung der fünf ersten Lieder nur günstig urtheilen können und bemerken, mit Hinweis darauf, daß auch dieses Lied nicht ohne Geist geschrieben ist.

Die Lieder von Täglichsbeck bilden Nr. 189 und 190 einer Sammlung: Auswahl beliebter Gesänge und Lieder, herausgegeben durch die Schlesinger'sche Musikalienhandlung. In dem Genre Curschmann's ꝛc., werden sich diese Lieder durch ihre leicht ansprechenden Melodien bei leichter Clavierbegleitung Freunde erwerben.

Schubert's Lieder, Frau Bürde-Ney gewidmet, gehören derselben Gattung an, stehen aber hinter den vorhergehenden zurück. Wir wollen nicht in Abrede stellen, daß sie, namentlich das Walzerlied, durch den Vortrag der Frau Bürde-Ney rauschenden Beifall erringen können, nur wolle man hier berücksichtigen, wem unter solchen Verhältnissen der Beifall gilt.

Das venetianische Gondellied von Muck hat das Ansehen aller Gondellieder. $^6/_8$ Tact, die nöthige wiegende Achtelbewegung, eine süße schmachtende Melodie und die Gondoliere ist fertig. Abgesehen hiervon gehört sie nicht zu den schlechtesten.

Die Lieder von Marie Hallen gehören in in das Reich des Dilettantismus.

Möhrenschläger's Mädchen am Heerd ist ein einfaches Liedchen im anspruchlosen Gewande und

Speier's Hocuspocus eine Composition, deren komische Wirkung, trotzdem Text und Musik auch das ihrige gethan haben, dennoch erst durch den Vortrag zur vollen Wirkung kommen kann.

Die Lieder von Apel, Ihrer königl. Hoheit der regierenden Frau Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar-Eisenach gewidmet, sind wahrscheinlich Erstlinge und in Rücksicht hierauf wolle die hohe Frau und wir mit ihr, den guten Willen für die That nehmen. Der Componist studire gute Werke, befleißige sich einer edleren Haltung seiner Melodien und halte nicht jede Melodie, die ihm augenblicklich durch den Kopf geht, für eine selbsterfundene.

Th. Schneider.

Duetten, Terzetten ꝛc.

Graben-Hoffmann, Op. 38 und 39. Zwei Duette für Sopran und Alt oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Pr. à $17^1/_2$ Sgr.

A. Seiffert, Op. 9. Vier Duette für zwei Singstimmen. Haag, Weygand & Beuster.

Wir haben nach Durchlesung der angeführten Liederhefte nichts Besonderes in ihnen finden können; es sind Gesänge, die unterhalten, jedoch durchaus nichts geistig Anregendes und Erwärmendes in sich tragen. Sie gehören zu den sogenannten Alltäglichkeiten, doch gebührt den Graben-Hoffmann'schen Liedern hierin der erste Platz.

Th. Sch.

Intelligenz-Blatt.

Offene Stelle.

Vom 1. November d. J. ab wird die Stelle eines **ersten** Trompeters in hiesiger Hofcapelle vacant. Bewerber **um** dieselbe wollen sich an den Unterzeichneten wenden.

Löwenberg in Preussisch-Schlesien.

Max Seifriz,
Hofcapellmeister Sr. Hoheit
des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit October d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Dienstag den 4. October d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hilfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Musikdirector Dr. **Hauptmann**, Capellmeister **Rietz**, Musikdirector und Organist **Richter**, Dr. **R. Papperitz**, Professor **Moscheles**, **L. Plaidy**, **E. F. Wenzel**, Concertmeister **F. David**, Concertmeister **R. Dreyschock**, **F. Grützmacher**, **F. Herrmann**, **E. Röntgen**, Professor **Götze**, Dr. **F. Brendel** und **Mr. Vitale.**

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar prænumerando in ¼jährlichen Terminen à 20 Thaler.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeldlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im August 1859.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

Gewandhaus-Concert zu Leipzig betreffend.

So schätzbar es dem unterzeichneten Directorium in vielen Fällen ist, neue Compositionen auswärtiger Tonkünstler kennen zu lernen, so sieht sich dasselbe doch durch die häufigen unverlangten Zusendungen solcher Compositionen an den Herrn Capellmeister des hiesigen Concerts im Gewandhause zu Behuf der Aufführung in den Abonnement-Concerten veranlasst, Folgendes bekannt zu machen:

1) Alle und jede nicht ausdrücklich verlangte Zusendungen musikalischer Compositionen werden nur dann angenommen, wenn sie:

An das Directorium des Concerts in Leipzig (auf dem Bureau desselben abzugeben) frankirt gerichtet sind.

2) Die Bestimmung, ob eine eingesendete Composition zur Aufführung kommen soll, behält sich das Directorium, nach vorausgegangener Begutachtung durch Sachverständige, selbst ohne Ausnahme vor.

Leipzig, im August 1859. **Das Directorium des Concerts zu Leipzig.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 2. September 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 10.
Einundfunfzigster Band.

D. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Einige Worte über Lohengrin zum besseren Verständniß desselben.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Was diese zweite, wichtigste, eng mit dem eben Besprochenen zusammenhängende Seite betrifft, — die durch das neue Princip bedingte musikalische Charakteristik dramatischer Figuren — so wird ein Blick auf das Frühere die Verschiedenheit, und das worauf es jetzt insbesondere ankommt, ins Licht setzen.

Mozart hat bisher in musikalischer Charakteristik dramatischer Figuren das Höchste geleistet. Seine Personen sind fast rein musikalische Schöpfungen, die den Text nur als Unterlage benutzen, und um die letzte volle Deutlichkeit über die musikalischen Intentionen herbeizuführen. Im Uebrigen aber hat der Textverfasser durch die Umrisse, welche er darbot, dem Musiker kaum mehr als einen blosen Impuls gegeben. Das Ganze ist schöpferisch aus dem Geiste Mozart's herausgeboren, und es kommt dabei fast allein nur auf den Gesammtinhalt der Worte an, während alle Einzelheiten gleichgiltig sind. In meiner „Geschichte der Musik" habe ich ausführlicher diesen Punct behandelt, und dabei nachdrücklich betont, wie groß, namentlich in dieser Beziehung, Mozart's Leistungen waren. Indem Wagner den Accent der Rede an die Spitze stellte, konnte er jenes Mozart'sche Princip nicht mehr gebrauchen. Hierzu kam, daß dasselbe längst bereits vollständig sich ausgelebt hatte: wohl verstanden, nicht als etwas Schlechtes, Vergängliches sich ausgelebt hatte, sondern weil es in der That die reichste Blüthe aller früheren Kunstentwicklung war. Mozart hatte den Culminationspunct erstiegen und steht in seiner Kunst darin neben Shakespeare und Goethe. Beethoven übertraf in seinem „Fidelo" an Tiefe und Gewalt der Leidenschaft, an Ernst und sittlichem Pathos alle seine Vorgänger. Die Seite individueller objectiver Charakteristik indeß hat ihm — bei dem Uebergewicht seiner Subjectivität — stets fern gelegen, und er konnte demnach in dieser Beziehung sich nicht mit Mozart messen. Weiter herab zur Neuzeit ist unter des Letzteren Vortritt und nach seinem Muster öfter noch Schönes geleistet worden, so vorzugsweise durch die Tonsetzer der romantischen Schule, und C. M. v. Weber namentlich ist mancher glückliche Zug gelungen, sowie er es auch im Verein mit Marschner gewesen ist, der nach innigerem Anschluß an die Worte des Textes, zugleich nach größerer musikalischer Correctheit in der Behandlung derselben strebte. Aber Weber hat andrerseits nicht blos Inconsequenzen begangen, er hat der Tradition und dem Ungeschmack darin zugleich so unglaubliche Concessionen gemacht, daß er die verschiedensten Style vermengt, und damit seinem eigenen Princip geradezu ins Gesicht schlägt. Ein Beispiel dafür bietet u. a. die große Arie des Hüon im „Oberon", die auf mich stets — ich sage dies unbeschadet meiner Anerkennung der sonstigen Vortrefflichkeit des Componisten — fast den Eindruck einer Caricatur gemacht hat. In der herabgekommenen deutschen Oper seit den 30ger Jahren endlich ist man froh gewesen, wenn man den allgemeinen Gefühlsausdruck der Situation dargestellt hatte, ohne die Personen individuell zu kennzeichnen. Wagner nun hat mit dem Muth, der Consequenz und der Klarheit des Genies einen neuen Weg betreten, er hat zu einem System ausgebildet, was früher nur vereinzelt und durch Inconsequenzen beeinträchtigt sich gezeigt hatte, mit einer Kraft, die ihn befähigte, als Mann der Epoche eine neue Entwicklungsstufe einzunehmen und zu erfüllen. Es war der einzige Ausweg, der übrig geblieben war, und es erscheint daher durchaus consequent, wenn W. auf anderen Wegen jetzt das Ziel der musikalisch-dramatischen Charakteristik zu erreichen suchte, und zu diesem Zweck neue — die nun bekannten — Hilfsmittel herbeizog. Wie weit ihm die Ausführung gelungen, das beweisen die Gestalten die er geschaffen, Gestalten, die er als wirkliche Individuen von einander abzugrenzen vermocht hat. Freilich ist die Charakteristik derselben nicht faustdick aufgetragen, und man muß mit der ganzen Richtung und Anschauungsweise sich vertraut gemacht haben, wenn die oftmals feinen Unterschiede nicht unbemerkt bleiben sollen.

Ich muß auch hier zunächst mich darauf beschränken, in aller Kürze den Hauptgesichtspunct, auf den es ankommt, zu bezeichnen, ohne mich auf eine weitere Analyse einlassen zu können, aus dem einfachen Grunde, weil eine ausführlichere Erörterung dieser Sätze jedesmal den Raum eines besonderen

Artikels einnehmen würde. Die wichtigste Frage ist auch hier die nach der Tragweite des neu Angestrebten, die Frage, ob dasselbe durch „Lohengrin" schon vollständig erreicht und somit erschöpft ist, oder ob noch eine weitere Entwicklung bevorsteht. Hierüber indeß kann meiner Ansicht nach kaum ein Zweifel sein. „Tannhäuser" zeigt noch Inconsequenzen, im „Lohengrin" haben wir zum erstenmale eine streng durchgeführte Verwirklichung der gesammten W.'schen Intentionen. Es liegt in der Natur der Sache, daß ein Werk, welches eine derartige Stelle in der Laufbahn seines Schöpfers einnimmt, noch nicht alles, was er zu geben vermag, enthalten wird. So kann man es nicht anders als Kurzsichtigkeit nennen, wenn Gegner über ein solches herfallen, und darin schon die ganze Theorie verwirklicht sehen wollen; wenn sie gar nicht die Möglichkeit einer weiteren Entfaltung gewahren, und dem Princip aufbürden, was nur in der ersten Verwirklichung desselben, der Strenge und Herbheit, mit der dabei gewöhnlich verfahren wird, liegt; wenn sie schließlich meinen, daß jedes neue Werk der Schule gerade so und nicht anders beschaffen sein dürfe, während doch der individuellen Freiheit der größte Spielraum gegeben ist, und die Natur verschiedener Stoffe die größte Mannigfaltigkeit der Behandlung bedingt.

Unsere im Eingange aufgestellte Frage war die, ob W. Erfinder im höheren Sinne sei, und die Beantwortung derselben läuft, wie man sieht, stets darauf hinaus, daß er es ist, aber eben weil dies der Fall, in anderen Dingen, als den bisherigen, auf Wegen, auf denen ihm seine Gegner nicht zu folgen verstehen. Unsere Untersuchung ist damit jedoch noch keineswegs erschöpft. Eine anderweite Bemerkung des Wiener Referenten: W.'s Musik ergreife weniger die Seele, als die Nerven, sie sei nicht erschütternd, sondern nur unendlich aufregend, schmerzhaft zugespitzt, sinnlich und poetisch raffinirt, — bringt uns eine Seite nahe, die bis jetzt im Zusammenhange nur selten in die Besprechung hineingezogen worden ist: in zweiter Linie die Beschaffenheit der W.'schen Musik an sich selbst, ihre künstlerische Bedeutung überhaupt, in erster, die Individualität des Autors, wie sich dieselbe in den Werken ausprägt, und die größere oder geringere Originalität dieser Individualität.

Jener nervös leidenschaftliche Zug ist nicht abzuläugnen, er bildet im Gegentheil in dem Complex aller Eigenschaften eine der hervortretendsten, aber ihm tritt als Gegensatz zunächst jene tiefe echtdeutsche Innigkeit und Gefühlsschwärmerei gegenüber, jenes hohe, ideale Moment, eine Zartheit, wie sie kaum jemals vor W., von solchem Zauber umgeben, zur Darstellung gekommen ist, und diese Seite bildet demnach die wesentlichste Ergänzung der erstgenannten. Wer freilich diese hinreißende Gewalt tiefster Innigkeit im Liebesduett des „Lohengrin", in der Partie der Elisabeth ꝛc. nicht nachempfinden kann, dem ist in der That nicht zu helfen, und er muß sich damit begnügen, einzelne Momente aus ihrem Zusammenhange zu reißen, und demzufolge ein falsches Bild der Individualität sich zu construiren. Das hier Berührte bezeichnet indeß nur das in W.'s Individualität, was zu allermeist und zunächst in die Augen springt. Sie ist eine viel reichere, und obschon es auch hier nur auf Andeutung des Wichtigsten ankommen kann, will ich doch nicht unterlassen, noch auf einiges Andere aufmerksam zu machen. Zuvor aber sei noch die künstlerische Bedeutung der W.'schen Musik an sich selbst in Betracht gezogen, seine Begabung als Musiker.

Man hat sich viel gewußt mit der Bemerkung, daß Weber'sche Einflüsse bei ihm sich geltend machen, namentlich im „Tannhäuser" und zum Theil in ziemlich auffallender Weise, so daß auch jene Wahrnehmung oft genug bereits von gegnerischer Seite wiederholt worden ist. Es ist zuzugestehen, daß dieselbe ihre Richtigkeit hat. Einmal aber sehen wir im „Lohengrin" bereits eine weit größere Selbständigkeit, während im „Rienzi" dagegen die Unselbständigkeit noch überwiegend und größer als im „Tannhäuser" ist. Jene Wahrnehmung beweist daher zunächst weiter nichts, als daß auch W. nicht als ein vollkommen Fertiger begonnen hat, sondern gleichwie jeder andere große Meister durch Fremdes hindurch allmälich erst zum Eigenen gelangte. Nur daß wir aus der fortgesetzten Steigerung, die unläugbar vorhanden, mit Sicherheit entnehmen können, wie auch in dieser Beziehung ein stetiger Fortgang nach dem höchsten Ziele hin bei W. stattfindet. Zweitens aber — und dieser Umstand ist von noch durchgreifenderer Bedeutung — steht bei ihm die Musik nicht so schlechthin an der Spitze des Werkes, wie in der alten Oper. Es ist das früher wiederholt schon in d. Bl. erwähnt worden, und doch finden sich immer wieder Solche, denen das hundertmal deutlich Gemachte aufs neue gesagt werden muß. Die musikalische Seite ist nur eine neben anderen, ein Moment im Ganzen seines Kunstschaffens und man kann daher, ohne der Größe der Gesammtleistung zu nahe zu treten, zugestehen, daß diese eine Seite allein, die Musik als solche, nicht die Größe und Bedeutung erreicht, wie in früheren Meisterwerken, wo der Schwerpunct allein in ihr liegt. Wie oft ist früher bereits in d. Bl. gesagt worden, daß eine Durchsicht der Clavierauszüge so lange noch gar nichts nützen, zu gar nichts führen kann, als man nicht des Gesammteindrucks von der Bühne herab sicher ist. Und doch stützt sich unser Wiener Referent abermals auf dieses Experiment, meinend, daß in solchem Falle das Unzulängliche recht deutlich und überzeugend zutage komme. Allerdings wird eine verständige Betrachtung die Elemente zuzeiten trennen, das Lebendig-Verbundene hin und wieder sondern müssen, um die Bestandtheile im Einzelnen deutlich erkennen zu lassen, nicht aber, um, nachdem man das Leben getödtet, zu sagen: seht, hier ist das Leben, sondern um das Getrennte nachher wieder zu verbinden und aufs neue dem Ganzen zurück zu geben. Wie Hegel von der italienischen Musik sagt, sie habe nur Sinn, wenn sie gesungen werde, während alle andere Musik gegeigt, auf dem Flügel gespielt werden könne ꝛc., so gilt von der W.'schen Musik, daß sie ihre volle Wirkung nur dann erreicht, wenn sie dargestellt wird. Das scheidet die Wege auf das bestimmteste. Die frühere deutsche Musik ist Musik schlechthin, der Gedanke noch das über die Darstellungsmittel Uebergreifende: es kommt darauf an, diesen auszusprechen, ohne besondere Rücksicht auf die Letzteren, die Instrumente, ohne Rücksicht darauf, ob der Gedanke ihnen wirklich angemessen ist. In unserem vorliegendem Falle dagegen geht derselbe soweit im Aeußeren auf, als erforderlich ist, um ein vollkommenes Gleichgewicht aller Momente, des Inneren und Aeußeren herzustellen. Aus diesem Grunde auch kann die alte Musik durch unangemessene Ausführung weit weniger verdorben werden, als hier geschehen muß, weil in diesem Falle eine Seite, die höchst wesentlich ist, ganz verloren geht.

Ich wende mich nach dieser Einschaltung, die nothwendig war, um uns zu dem sogleich auszusprechenden Resultat hinzuführen, zurück zu der eben eingeleiteten Betrachtung über die Individualität W's an sich selbst, wie sich diese in seinen Werken darstellt. Es ist schon oft gesagt worden, und ergiebt sich auch als eine Consequenz aus den eben bemerkten, daß die Originalität dieser Individualität nicht, oder weniger, in einzelnen Seiten liegt, sondern vielmehr im Zusammenwirken der

verschiedenen Geisteskräfte. Diese Bestimmung indeß reicht noch keineswegs aus, wenn wir wirklich dahin gelangen wollen, den Kern der Frage zu erfassen. Die Originalität nämlich ruht weniger, oder mindestens nicht allein, in einer eigenthümlichen Empfindungsweise und einer dieser entsprechenden musikalischen und poetischen Erfindung, weniger allein demnach in der Naturbeschaffenheit der Individualität, wie es sonst der Fall war bei allen großen Künstlern, diese Naturseite vielmehr mündet aus in den Geist, findet hier erst ihre Ergänzung und vollständige Erfüllung, und nur wenn wir diesen Umstand in Betracht ziehen, vermögen wir ein wirkliches Gesammtbild zu erlangen, und sind in den Stand gesetzt, Unrecht zu vermeiden. Frühere Künstler zeigen sich beschränkt auf jene Naturseite und hatten darin ihre Grenzen. Hier ist sie Moment, hier ist sie aufgenommen in einen höheren geistigen Zusammenhang, und erscheint darum ganz richtig an sich selbst minder bedeutend und bestimmt ausgeprägt, minder ausgestattet mit einem Reichthum natürlicher Eigenschaften und Merkmale. Das ist bei allen größten Künstlern dieser Zeit mehr oder minder der Fall, auch bei W. v. Kaulbach, dessen Verwandtschaft mit Liszt und Wagner schlagend ist. Es besteht überhaupt das Wesen unserer Zeit auf dem Gebiet der Künste gerade in einem solchen Durchbrechen der natürlichen Schranken und der Verschmelzung mit dem dichterischen und philosophischen Gedanken.

Wenn daher gesagt wird, daß W. sich nicht messen könne mit Mozart z. B., was das Uebergewicht der Naturkraft, mit Beethoven, was dieses reiche innere Empfindungsleben, diese Welt von Stimmungen betrifft, daß er keine so festausgeprägte Individualität zeige, wie die genannten Meister, so ist das vollkommen richtig, eben was diese Naturseite betrifft; er erscheint aber andrerseits infolge dessen weniger gebunden als z. B. Mozart, weniger unfrei durch dieselbe, und ein weiter Blick eröffnet sich in ein bis dahin nicht erschlossenes Reich des Geistes. Der Schwerpunct liegt demnach in dieser Spitze des Bewußtseins, und alles Andere gruppirt sich um dieselbe, an sich und getrennt zum Theil minder gewichtig, groß und bedeutungsvoll aber in der Vereinigung. Kann man demnach von Meyerbeer sagen, daß der freie Horizont eines Mannes in günstiger erhöhter Lebensstellung in seinen Werken sich zeige, die Abgeschliffenheit des Weltmannes, freilich auch gepaart mit der Frivolität eines solchen, so tritt uns in W. zu allernächst die geistige Freiheit des Denkers auch in seinen Kunstschöpfungen als ein Hauptmerkmal von größter Bedeutung entgegen. Wenn Beethoven uns als eine gewaltige, eigenartige Natur erscheint, die sich vor keiner Autorität beugt, von Haus aus dazu bestimmt, so ist hier bei W. die Seite des freien Gedankens ein Moment, was die Naturseite ergänzend, mit gleichem Gewicht in die Wagschale fällt. Damit im Zusammenhang steht jenes bewußte künstlerische Wollen, welches sich überall in den Werken des Letzteren documentirt, und wenn frühere Künstler groß sind durch das Festausgeprägte ihrer Individualität, so tritt hier an die Stelle dieser Naturgebundenheit die Erkenntniß, und das Wohlthuende, das Große ist, ein solches bewußtes geistiges Schaffen vor Augen zu haben. Neben jene weiter oben bereits berührten Gegensätze in W's. Wesen, die sinnlich leidenschaftliche Seite und jene andere tiefster deutscher Innigkeit tritt demnach bei ihm als dritte Haupteigenschaft seines Wesens jenes bewußte künstlerische Schaffen, wie es früher in solcher Ausdehnung und Consequenz noch nicht da war, und wenn wir endlich hierzu noch das von allen bereitwillig zugestandene ethische Moment, das Moment künstlerischer Sittlichkeit rechnen, jenes stets nur auf das Echte und Höchste gerichtete Wollen, so haben wir gewissermaßen die Grundsäulen, aus denen sich W's. Individualität auferbaut.

Es wäre leicht, wenn es sich darum handelte, ein ausgeführteres Bild von seiner künstlerischen Persönlichkeit zu entwerfen, vermittelnde Züge in Menge anzuführen, und dadurch dasselbe zu einem lebendigen Ganzen zu runden. Aber auch hier, wie in allem bis jetzt Erwähnten, kann es nur darauf ankommen, die Gesichtspuncte vorerst aufzustellen.

Nur eine Frage, in der sich alles bisher Erörterte concentrirt, berühre ich daher noch: es ist die so oft aufgeworfene, ob W's. künstlerische Persönlichkeit ersten Ranges sei, ob sie typische, unsterbliche Bestandtheile genug in sich trage, um wirklich als Repräsentantin einer Entwicklungsstufe von bleibender Bedeutung betrachtet zu werden? Die Frage ist von Musikern und Andern oft berührt worden im Hinblick auf einzelne Eigenschaften W's., die zunächst minder originell erscheinen. Ich bejahe dieselbe wie vor Jahren, und behaupte noch heute wie damals, daß er, sein Ziel ins Auge gefaßt, Größeres erreicht hat, als alle seine Vorgänger. Wenn man von musikalischer Seite, im Hinblick auf minder Originelles, daran zweifeln wollte, so liegt die Erklärung darin, daß die Naturseite, wie gesagt, bei W. an sich schwächer ist, und weil man diese bis jetzt allein verstehen und beachten gelernt hat, und noch nicht zu erkennen vermochte, daß auch auf bewußt geistigem Gebiet die größte Schöpferkraft sich documentiren kann, daß hier ein neues Gebiet des Schaffens überhaupt erst aufgethan ist, so geschah es, daß derartige Zweifel entstehen konnten. Dieser große geistige Fond, diese Spitze bewußten Schaffens im innigsten Zusammenhang mit allen natürlichen Eigenschaften einer reich begabten Individualität, ist das Moment des Fortschrittes bei W., wie in der neuern Kunst überhaupt, sie, im Zusammenhang mit vielseitigster Begabung, ist der unsterbliche Kern, sie ist es, die uns sogleich das Bewußtsein erweckt, einer Erscheinung ersten Ranges gegenüber zu stehen. In Bezug auf einzelne Züge trägt W. der Zeit und vorübergehenden Stimmungen derselben Rechnung, wie jeder Andere auch, in ihnen ist er nur subjectiv, nicht typisch. Das letztere aber ist der Fall — ich betone diesen Punct nochmals — wo wir die Vereinigung aller Eigenschaften, auslaufend in jene Spitze freiesten, allgemein künstlerischen Bewußtseins, vor uns haben.

Schluß folgt.)

Bücher und Zeitschriften.

Louis Ehlert, Briefe über Musik an eine Freundin. Berlin, J. Guttentag. 1859.

Bittschriften, nichts als Bittschriften, sagte jener Prinz. Briefe über Musik, nichts als Briefe über Musik, und dazu an eine Freundin, sagen wir, indem wir uns zur Besprechung obigen Buches anschicken. Briefe an eine Freundin! Und wir schicken uns an, sie zu besprechen; — Hundertmaldagewesenes, und wir finden den Raum, darüber zu berichten!

Und in Wahrheit, was ist darüber zu sagen? Ein Mann von Gemüth, von Bildung und Geschmack plaudert in einem durchgängig herzgewinnenden Tone von den wichtigsten Ereignissen der Musikwelt dieses Jahrhunderts; er schwärmt für Mendelssohn und findet auch Beethoven's Chöre zur neunten Symphonie erhaben, nur daß einiges Feuer zu ihrer Bewältigung gehöre; vor Schumann's Meisterwerken steht

er und staunt, und sagt uns alles Mögliche davon, und unterläßt doch das Wichtigste zu sagen! — ob er wol das Wichtigste selbst nicht empfunden und begriffen hat? — Im Verlaufe der Dinge wird Chopin als erster Meister nicht nur im Kleinen, sondern ohne alle Einschränkung anerkannt; es folgen Begriffsbestimmungen des Schubert'schen, Franz'schen, Schumann'schen Liedes, die weder geistreich noch wahr genannt werden können; es folgen zuletzt Urtheile über Berlioz, die so ziemlich Jeder unterschreiben und Urtheile über Meyerbeer, für die dem liebenswürdigen, auch in den härtesten Aussprüchen milden Verf. ein herzlicher Handschlag gebührt — und: „Leben Sie wohl! Ich habe Eile, blühende Eile, denn dieses Leben — es steigert sich nur bis zur Rose", — so schließt das Buch eines talentvollen Mannes, dem zum Genie eben das Eine fehlt: die Erkenntniß des Genies! „Eile" hat der talentvolle Verf.? Nur das? Oder nur „blühende Eile"? Nein — wir können dem Verf. sagen, daß nicht die Eile allein ihn von einer irgendwie gründlichen Behandlung seines schwergewichtigen Themas abgehalten hat, daß nicht allein das Ziel „für eine Freundin" ihn daran gehindert hat, als Standesgenosse über die höchsten Fragen dieser Zeit ein halbwegs erschöpfendes Urtheil zu geben: der Mangel an Congenialität ist es, der Mangel an männlicher Kraft, nicht auf dem halben Wege stille zu stehen, und auf dem Boden der „Constitution" das Alte zu schonen, sondern vielmehr auf dem guten Alten ein besseres Neues freudig anzuerkennen. Die Verbitterung ist es über mißlungene Productionen, die den auf falschen Bahnen ehrgeizigen Verf. dazu verführt, das bedeutende Neue nur mit kleinlichen Seitenblicken abzufinden; die Eitelkeit des zurückgesetzten und selber noch viel mehr sich zurücksetzenden Künstlers, die ihn mit allen Farben des Unmuths die Parallelbilder früherer Zeit ausmalen läßt, ohne daß er doch für die Schöpfungen eines Liszt die Worte findet, und während er die dramatischen Werke Wagner's mit solcher Seichtigkeit behandelt, daß es für unsre Frauenwelt wahrlich ein schlimmes Zeichen wäre, gälte für sie das als Belehrung, was der Verf. an „seine Freundin" schreibt.

Ein ernstes Wort aber haben wir noch mit dem Verf. über seine Auslassungen in Sachen der neudeutschen Schule zu reden. Das Wort „Zukunftsmusik" zunächst, mit dem heutzutage jeder Schusterjunge um sich wirft, klingt als ein kleinlicher Spott doppelt verwerflich bei einem Musiker. Viel ist gesündigt auf beiden Seiten und manche Ueberschreitungen haben eine wünschenswerthe Einigung in der That nur zu lange hinausgeschoben — das ist nun einmal unausweichlich in den Zeiten des Umsturzes, auf künstlerischem wie auf politischem Gebiete. Daß aber ein Musiker von einer „Presse" zu sprechen sich erlaubt, „die ihre Begeisterung vom Cognac, ihre Polemik von der Straße und ihren Witz von niemand geholt habe", das ist eine schmerzliche Thatsache in einer Zeit, wo selbst den Kühhasten ein Zweifel an der Zukunft quält, das ist eine Tactlosigkeit selbst dann, wenn ein kleinster Theil von Berechtigung zu solchen Behauptungen vorhanden. Wer hat aber bis heute die Methode gefunden, mit der quantitativ und qualitativ das hervorragende und bahnbrechende Neue zu messen; was demnach berechtigt den Verf., eine Begeisterung zu beschimpfen, eine Polemik zu verwerfen, da er selber doch in seinem Werke nicht den Muth und also nicht die Kräfte hat, das von anderer Seite mit Begeisterung Empfangene als werthlos zu bezeichnen? Könnte er das, so brauchte es der Entschuldigung am Schlusse seines 18. Briefes nicht: „Ich fühle, theuerste Frau, daß ich Ihnen zu ernsthaft geworden bin" — ernsthaft wäre das, ja, aber nicht zu ernsthaft. Traurig aber ist es, ein neues Buch mit dem Bewußtsein zur Seite legen zu müssen: viel „blühende Eile", viel lyrische Ergüsse und Gemeinplätze — aber wenig Samen für die Ernte der nächsten Zeiten. —

Denjenigen freilich, die über Beyer und Auber hinaus nichts mehr von Musik wissen, den ganz Unmündigen in der großen Familie von Musikfreunden, empfehlen wir dieses Werk: es zeigt eine schöne Begeisterung, und die wirkt wohlthuend, wenn auch hier in beschränkterem Maße.

Dr. **R. Hirsch**, Mozart's „Schauspieldirector". Musikalische Reminiscenz. Leipzig, H. Matthes. 1859.

Unsere Leser erinnern sich wol noch eines münchner Berichtes in Nr. 6, — es heißt dort: „Vollkommen unbegreiflich ist es, wie man sich mit einer unbegrenzten Verehrung Mozart's brüsten kann, und sich dennoch nicht entblödet, den modernisirten „Schauspieldirector", dieses niedrige Machwerk Louis Schneider's, immer und immer wieder auf die Bühne zu bringen"; dieselbe Klage kam schon im vorigen Jahre aus Wien — zu einiger Verwunderung der Nichtunterrichteten. Wie konnte Mozart beleidigt sein durch eine Operette, die, gleich unsrer heutigen Sommertheater-Posse, der „Talentprobe", nur die lächerlichen Seiten des Theaterwesens ans Licht zieht, mit einem ziemlich ungewaschenen, keineswegs aber ungesalzenen Humor. Der Verf. obiger kleinen Schrift belehrt uns darüber: Dieser neuerstandene „Schauspieldirector", dem mit Hilfe Taubert'scher Instrumentation noch einige andere Mozart'sche Gesänge eingefügt sind, ist in seinem textlichen Theile zu einer Beleidigung für die Manen eines der besten Geister geworden — Mozart's Verhältniß zu Schikaneder wird darin in einer für Mozart demüthigenden, herabsetzenden Weise travestirt, der liebenswürdige Genius zu einem frivolen erniedrigt, und jede Wiederholung dieses Machwerks darum zur Schande für jede Bühne, die damit ein unbedachtsames Publicum anzulocken vermag. — Die Schrift selbst bietet außer dem eigentlichen Vorwurf ein willkommenes, freilich nicht ganz vollständiges Verzeichniß der über Mozart erschienenen Schriften, und einen jener Briefe dieses bedeutenden Geistes, die in ihrem kindlichen Tone unwillkürlich zur Liebe nicht nur seines Genius, sondern auch seiner Person nöthigen.

A. Ulibischeff, Mozart's Leben und Werke. Zweite Auflage. Neu herausgegeben von Ludwig Gantter. In sechs Halbbänden. Stuttgart, Becher's Verlag. 1859.

Es ließ sich erwarten, daß die gründlichen Studien O. Jahn's nicht für alle Theile der musikalischen Welt gleich geeignet erscheinen würden — die neue Ausgabe der Ulibischeff'schen Biographie beweist es, und beweist zugleich: wie tief und wie weit die Verehrung des vielleicht größten productiven musikalischen Genies durch alle Schichten des deutschen Volkes gedrungen ist. — Diese neue Ausgabe des vorliegenden, längst zum Lieblinge des größeren Publicums gewordenen Werkes unterscheidet sich in wesentlichen Puncten von der ersten: die längere historische Einleitung ist weggelassen, wir sprechen dem Herausgeber, Ludwig Gantter, dafür unsere Billigung aus; Ulibischeff auf seinem Standpuncte hatte Mozart als den Schlußstein der musikalischen Entwickelung hingestellt, und das zu Dank der damaligen Musikwelt; — für uns ist er das nicht mehr, uns ist er, historisch betrachtet, nur ein Eckstein an dem schon weit fortgeschrittenen Bau. — Zahlreiche Musikbeispiele sind in den Text aufgenommen, hauptsächlich jedoch nur die Anfangstacte größerer Werke, vielleicht auch mit weniger Nutzen, als der Herausgeber sich davon versprochen;

wichtiger ist jedenfalls neben der Erweiterung des biographischen Theils die Ergänzung der Analyse Mozart'scher Werke, bei der Ulibischeff sich auf die berühmtesten beschränkt hatte. Möge das Buch in seiner neuen Gestalt auch neue Freunde finden! P. L.

Zur Geschichte der königl. preußischen Infanterie-, Jäger- und Cavalleriemusik.

von

Theodor Rode.

(Fortsetzung.)

„Wie müßte mit Beibehaltung der traditionell alten Infanterie- und Jägermusik eine Armee-Normalinstrumentirung bei der preußischen Infanterie-, Jäger- und Cavalleriemusik beschaffen sein?"

II. Zur Jägermusik.

Die durch den verstorbenen königl. Musik-Dir. G. Rode vertretene Richtung der preußischen Jägermusik, welche Sr. königl. Hoh. der Prinz-Regent im Jahre 1842 allerhöchst festzustellen geruhten (siehe S. 26 meiner Brochure), wäre mit einer kleinen Veränderung beizubehalten. Das Fundament dieser Jägermusik bildeten 10 Waldhörner und ohne diese bestimmte Anzahl von Waldhörnern giebt es keine Jägermusik. Die jetzige Zusammenstellung unserer Garde-Jäger-Musikcorps ist, wie aus S. 27 meiner Brochure ersichtlich, eine vollständige Cavalleriemusik. Die Selbständigkeit der Jägermusik festzuhalten ist eine unbedingte Nothwendigkeit. Durch diese Nothwendigkeit würde also die abnorme Cavallerie-Jägermusik so schnell, wie sie bei den Garde-Musikcorps hervorgezaubert worden, wieder zu beseitigen sein. Man höre nur aus der Entfernung oder mit verbundenen Augen unsere Garde-Jägermusikcorps mit ihrer jetzigen, S. 27 meiner Brochure aufgestellten Instrumentirung, und jeder Fach-Musiker wird sie für eine Cavalleriemusik halten.

Der beim Garde-Schützenbataillon in Berlin vor mehreren Monaten neu ernannte strebsame Musik-M. Wasielewski wünscht, bei Gewährung der Mittel, nichts sehnlicher, als die wirkliche Jägermusik wieder einführen zu können.

Der jetzige Commandeur des Garde-Jägerbataillons zu Potsdam, Graf zu Dohna, ein für Militairmusik sich interessirender Mann, hat bei seinem Bataillon die vor $2^1/_2$ Jahren octroyirte Cavallerieinstrumentirung insofern angefangen wieder zu beseitigen, als er anstatt der Cornette Flügelhörner eingeführt hat. Nur ist es zu bedauern, daß derselbe die Stürze an den Waldhörnern hat nach oben richten lassen. Da dieselben in F stehen und mit einem Tenorhorn-Mundstück geblasen werden, so klingen sie nicht mehr wie Waldhörner, sondern wie Tenorhörner in F. Die Jägermusik in dieser Combination klingt allerdings dicker und massiver, nur ist der Schmelz und die Lieblichkeit des Waldhorntones verloren gegangen. Wie unpraktisch dann hierzu noch die herbe Fülle eines Jericho erschütternden tiefen B-Basses!

Ebenso hat der Commandeur des königl. zweiten Jägerbataillons zu Greifswald, Graf v. Gneisenau, mit großem Interesse zur Förderung einer guten und wahren Jägermusik beigetragen und auf Anregung seines tüchtigen Musikmeisters Fr. Rode seit dem vorigen Jahre Flügelhörner und Euphonions in B bei seinem Musikcorps eingeführt.

Der Musik-Dir. G. Rode hätte, wäre er 1857 von seiner Krankheit genesen, für die melodieblasenden Cornette, Flügelhörner, die ja weiter nichts als unsere alten Klapp- oder Kenthörner mit Ventilen sind (wie ich dies auf S. 8 meiner Brochure weiter ausgeführt habe), bei der Jägermusik eingeführt.

Im Jahre 1815 kamen aus England zwei aus Kupfer verfertigte Kenthörner in Berlin an. Von diesen beiden Kenthörnern konnte jedoch nur das eine gebraucht werden, weil das andere total verstimmt war. Nach dem Muster dieser englischen Kenthörner verfertigte der Berliner Hofinstrumentenmacher und akademische Künstler Gabler aus Messing die später beim königl. Capellorchester und bei den Militairmusikcorps eingeführten Kenthörner. Das aus Kupfer verfertigte, reinstimmende englische Kenthorn blies der Kammermusikus Pfaffe. Der Kammermusikus Tausch, der Vater unseres tüchtigen Clarinettisten, hatte für zwei Kenthörner, Tenor- und Baßposaune sechs Quartettsätze componirt, welche er, um die Nutzbarkeit und Brauchbarkeit der Kenthörner zu prüfen, in 15 sorgfältig gehaltenen Proben mit der größten Accuratesse einstudirte. Das erste Kenthorn blies in den letzten Proben mit ausgezeichnetem Ton und schönem Vortrag der schon erwähnte Kammermusikus Pfaffe. In der letzten Probe waren viele der Berliner Musikautoritäten zugegen. Diese gaben ihr Gutachten einstimmig dahin ab, daß die Kenthörner wegen ihres schönen, gesangreichen Tones sowol beim königl. Opernorchester, als auch bei den Militairmusikcorps einzuführen seien, und so bekam nächst der königl. Capelle das zur Zeit in Berlin garnisonirende Garde-Jägerbataillon im Jahre 1816 die ersten Kenthörner. Weil für die Folge sehr viele Kenthorn-Bläser nicht immer den richtigen Geschmack und das richtige Gehör beim Blasen dieses schwierigen Instrumentes anzuwenden wußten, und ihre Instrumente dadurch verbliesen, was für das Ensemble störend war, so ließ man nach Jahren diese Instrumente so lange fallen, bis sie als regenerirte Flügelhörner wieder eingeführt wurden. Als solche sind sie sicherer zu behandeln.

Der zwar starke, aber spitze, stumpfe und nicht weittragende Ton der Es-Cornette und Bariton-Tuben würde aber in keinem richtigen Verhältniß zu diesen melodieführenden, sanft, zart und weich klingenden Flügelhörnern stehen, und so würde ich denn anstatt dieser Instrumente, damit in den einzelnen Stimmregistern die Tonkraft und die Wirkung derselben egalisirt wäre, als Parallel-Instrumente für die melodieführenden Flügelhörner das Alt- und Tenor-Flügelhorn und das weich- und volltönende Euphonion (wie ich dies in meiner Brochure schon gethan) bei der Jägermusik zur Einführung vorschlagen und angelegentlichst empfehlen. Alle diese Instrumente müßten mit einem Elfenbeinmundstück geblasen werden. Die Jägermusik hätte dann im Vereine mit der nothwendigen Anzahl von Waldhörnern eine wahrhaft schöne Klangfarbe. Somit bestände dann die alte Jägermusik nach dieser kleinen Aenderung aus:

1) 2 chrom. Waldhörnern in B alto mit As-Bogen; 2) 8 chrom. Waldhörnern in F mit Es-Bogen; 3) 2 Flügelhörnern in C mit B-Bogen, 4) 1 Altflügelhorn in F mit Es-Bogen, 5) 1 Tenorflügelhorn in C mit B-Bogen, 6) 1 Euphonion in C mit B-Bogen; — diese vier Instrumente werden mit den bezeichneten Einschiebebogen geblasen; 7) 2 Trompeten in B mit Wiener Ventilen; 8) 1 Trompete in F mit Es-Bogen do.; 9) 1 chrom. Baßposaune mit Wiener Ventilen; 10) 2 Bombardons oder Tubas.

Dieser Inhalt von 21 Instrumenten auch hier kunstgemäß verwandt, gäbe, wie schon bemerkt, ein fein nuancirtes Ensemble. Könnten die Jägermusikcorps, da die Erhöhung des Etats von

vier auf sechs Compagnien bei sämmtlichen zehn Jäger- und Schützenbataillonen bevorstehen soll, bis auf 24 Mann verstärkt werden, was dringendes Bedürfniß wäre, so würden zu den zehn Waldhörnern noch zwei Waldhörner und zu den zwei melodieblasenden Flügelhörnern noch ein Flügelhorn hinzuzufügen sein. Man kann, wie bei der Infanterie nicht genug Clarinetten, so bei der Jägermusik nicht genug Waldhörner anwenden. Ich habe für die eben angeführte Instrumentirung mehrere Piècen componirt und arrangirt und es käme darauf an, daß vielleicht unter Vorsitz des Kriegsministers v. Bonin und des obersten Chefs der preußischen Militairmusik Grafen v. Redern eine Commission aus Fachmännern ernannt würde, die diese Reformvorschläge der preußischen Militairmusik in pleno berathend zu prüfen hätte. Eine einheitliche preußische Militairmusik ist nur herbeizuführen, wenn vonseiten oben genannter Herren eine solche als unumgänglich nothwendig beim Prinz-Regenten, königl. Hoheit, befürwortet würde.

Die sogenannten Erfindungen neuer, patentirter Holz- und Blechinstrumente, welche einer Normalorganisation schnurstracks entgegenarbeiten, sind wol keinem künstlerischen Bedürfnisse entsprungen. Solche umgemodelte Klangwerkzeuge mit irgend welcher Namenbezeichnung sind und bleiben ein Unglück für den Fortschritt unserer Militairmusik und steigern die Willkür, die kaum noch eine Grenze kennt. Diese subjectiven Veränderungen sind für die einheitliche Organisation von glorreicher Unbestimmtheit.

H. v. Bülow nannte im vorigen Jahre sehr treffend in d. Bl. solche kleinliche äußerliche Modificationen an bisher gäng und gäben Klangwerkzeugen unnatürliche Racenkreuzungsversuche. In Belgien ist der Kriegsminister vor einigen Jahren auf einmal sehr scharf dazwischen gefahren, so daß mit der österreichischen Militairmusik auch die belgische eine einheitliche Organisation besitzt. Möge dies auch bei uns geschehen! —

Der Erfolg einer gleichmäßigen, einheitlichen Infanterie- und Jägerinstrumentirung in Preußen würde einen mächtigen Impuls dafür geben, daß Deutschlands und andere Fürsten vielleicht nach diesen preußischen Normalinstrumentirungen (wie dies in der That schon früher geschehen ist) ihre Militairmusiken regelten. Beispielsweise nahm im Jahre 1833 der jetzige russische General und Inspector sämmtlicher Jäger- und Scharfschützenbataillone v. Ramsey einige 30 Piècen für Jägermusik, vom Musik-Dir. G. Rode componirt, als Norm zur Nachahmung mit nach St. Petersburg und unterbreitete diese Sr. Majestät dem Kaiser Nicolaus I.

Möge deshalb meine Anregung dazu beitragen, recht bald die Einheitsidee bei der Infanterie- und Jägermusik zu verwirklichen, damit endlich sämmtliche Musikcorps der ganzen preußischen Armee einstimmig: „pro gloria et patria“ blasen können.

(Schluß folgt.)

Wiener Briefe.

II.

Concert-Bericht

(Fortsetzung.)

In der Reihe der Instrumentalconcerte fortfahrend, führt mich die chronologische Ordnung zuerst auf die einem Denkmale für Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven geweihte musikalische Akademie des Hrn. Dr. Drexler. Dieser in seiner amtlichen und socialen Stellung geachtete Mann ist bei dieser Gelegenheit mit einer Ouverture und einer Symphonie hervorgetreten, von denen erstere nicht viel mehr, als ein ins Naturalistisch-Zerfahrene übersetzter Nachklang an Beethoven's „Coriolan“, letztere aber ein buntes Gemisch aus den neun Meisterwerken Ludwig's mit einigen Felician'schen Reminiscenzen war. Fleiß und bester Wille war darin zu erkennen, aber nirgends ein diesen Factoren entsprechendes Können. Zwei Gesangsquartette und Lieder von demselben zeigten einen stimm- und chorwidrigen Satz, was um so mehr befremden muß, als der Componist selber von früher Jugend an Sänger gewesen. Die besten Kräfte der Residenz vermochten diese Sachen nicht zur Geltung zu bringen. — Ehe ich zu den beiden seitherigen Oratorienaufführungen übergehe, lassen Sie mich einen Blick unseren rein gesanglichen Instituten, unseren kleineren Kammerconcerten, endlich den uns gebotenen Virtuosenleistungen zuwenden.

In erster Reihe ist hier Herbeck's Singverein mit seinem „außerordentlichen“, d. h. nicht in die Reihe der festgestellten Concerte gehörigen Abende des 30. Januar und mit seinem am 3. April stattgehabten zweiten großen Mittagsconcerte zu nennen. Was vor allem die Programme dieser Aufführungen betrifft, so stehen beide makellos da: vom Anfang bis zum Ende brachten sie gute Musik; das eigentliche Concert hatte sogar eine kunstgeschichtliche Anordnung, indem es nur Gesänge aus deutscher Schule brachte. Mit einem aus altdeutscher Zeit stammenden Chorale beginnend, stieg es an der chorisch aufgebauten Leiter eines Walther, Eccard, Schrötter und Schütz zu Seb. Bach empor. Mit tactvollem Umgehen der Haydn-Mozartschule, dieses geistreichen Mitteldinges zwischen Welt und Religion, ließ Herbeck eines jener „geistlichen Lieder“ von Beethoven, „Die Ehre Gottes“, in wirksamer Uebertragung für chorische Massen folgen, dann, — allerdings etwas vorschnell — Mendelssohn mit seinem „Abschied vom Walde“; diesem wieder einen Rückgriff in Schubert's dithyrambisch feurige Hymne „Du Urquell aller Güte“. Von diesem Puncte an wich die religiöse Tongruppe auf eine Weile, und räumte der blühenden Romantik des neueren Weltgeistes in Schumann's wunderreizenden Gesängen „Schön Rohtraut“ und „Im Walde“ die vollberechtigte Stelle. Das „Lob- und Danklied“ von Bernh. Klein und eine doppelchörige Motette von Mendelssohn schlossen würdig die Reihe. Die Aufführung brachte den markig und fein betonenden Chören und ihrem Lenker verdiente Ehre. Der vorgenannte „außerordentliche Singvereinabend“ hatte ein bunteres Programm. Er brachte u. a. vorbenanntes geistliches Lied Beethoven's, den Schrötter'schen Weihnachtshymnus, ein den deutschen Volkston sehr bezeichnend treffendes, wirkungsvolles Chorlied von Herbeck, nebst dem Mendelssohn'schen „Abschied vom Walde“, dem Schubert'schen „Pax vobiscum“, einem reizenden Volksliede von Neidhardt und schließlich dem glanzvollen Zigeunerchor aus „Preciosa“. Dazwischen gab es Singquartette, Lieder für einzelne Stimmen und Clavierstücke. Die chorischen Leistungen waren der Glanzpunct dieses erfreulichen Abends; Frl. Julie v. Asten, eine unserer begabtesten Pianistinnen, spielte dazwischen Sachen von Mendelssohn und Schumann. — Wien ist mit einemmale sangeslustig geworden. Neben dem Männergesangverein ist kürzlich noch ein „akademischer Gesangverein“ bei uns ins Leben getreten. Selbstverständlich wirken da nur Männer, und zwar ausschließlich Studenten der hiesigen Universität. Das erste Concert derselben hat uns einen zahlreich besetzten Chor frischer, kräftiger,

schön klingender Stimmen gezeigt. Weinwurm, der Director und Genosse dieser Schaar, dirigirt ebenso lebenskräftig wie besonnen. Ihr Programm brachte in seiner Buntheit doch überwiegend Gutes. — Der „Männergesangverein" unter Herbeck hat u. a. in seinem jüngsten trefflich angeordneten und ausgeführten Concert einen sehr glücklichen Wurf gethan mit der Vorführung eines Chors von Berlioz aus „Romeo und Julie", der drastisch das Ringen zweier Principien gegen einander zeichnet. — Der zweite Hellmesberger'sche Quartettcyclus war minder glücklich, als sein Vorgänger. Es bezieht sich dieser Tadel nicht etwa auf die durchaus trefflichen Leistungen der Quartettisten, wol aber theils auf ihr Programm, theils auf das matte Clavierspiel des hierbei aus besonderen Rücksichten ins Schlepptau gezogenen Hrn. Pirkhert. Vor allem war nicht das mindeste Bedürfniß rege geworden, Beethoven's abgespieltes G dur-Quartett (aus Op. 18) zum so und so vieltenmale wieder zu hören. Der eigentliche Beethoven, welcher als Quartettcomponist erst mit Op. 59 beginnt und zu unberechenbarer Höhe sich gipfelnd, bis in das letzte Glied (Op. 135) fortgeht, kann nicht oft genug uns dargeboten werden. Auch Mozart's Streichquartett mit Clarinette und desselben Componisten eng und leicht geschürzte kleine Claviersonate in B dur gehören beide einer ausgelebten Periode an. Spohr, der bei uns leider so tief unterschätzte Meistersänger, verdiente wol eine bedeutungsreichere Vertretung, als ihm diesmal durch sein oft gehörtes Soloquartett in D moll zutheil geworden. Was sollte ferner C. M. v. Weber's schwächste, wenn auch von Hrn. Dachs technisch gut bewältigte Claviersonate in D moll in einem Concertprogramm der Gegenwart? Ebenso unglücklich war man diesmal mit den Novitäten. Nottebohm's Quartett ist — wie von dem Werke eines so durchgebildeten Musikers selbstverständlich — eine geschickte und, als Ergebniß allseitiger Bildung, edel klingende Mache, doch nichts weiter. Dem gedanklichen Inhalte dieser neuesten Composition fehlt jede Spur von Eigenart. Insbesondere ist Mendelssohn's A moll-Quartett (Op. 13) die gar zu durchsichtige Richtschnur des inrede stehenden Nottebohm'schen Tonwerkes gewesen. Noch schlimmer jedoch war es um die zweite Novität, ein handschriftliches Quartett von Käßmaier, bestellt. Der Componist hatte, wie Nottebohm, durch manche frühere Arbeit schöne Hoffnungen geweckt. In diesem Werke macht er dieselben jedoch durch ein Mischwesen von hohler Ansprüchigkeit und fader Alltagsspießbürgerlichkeit ganz zunichte. Ehe ich die tadelnde Seite dieses Abschnittes schließe, sei mir noch erlaubt zu bemerken, daß ich kaum eines schwungloseren Spieles gedenke, als desjenigen, welches Hr. Pirkhert dem doch so geistsprühenden Es dur-Trio Schubert's angedeihen ließ. Wahre Künstlergriffe machte jedoch Hellmesberger's trefflicher Bund mit der bis in das letzte Glied opferwilligen, ja seelenhaften Wiedergabe selbst dieser Mittelmäßigkeiten und Nieten. Solche Dinge darstellend zu adeln, ist fürwahr eine schwerere Kunst, als Tongemälde, wie u. a. Mendelssohn's prachtvolles Octett, den instrumentalen Theil des feuertrunkenen Schubert'schen Trios und Schumann'schen Clavierquartettes, oder gar Beethoven's tief durchgeistetes F moll-Quartett in so farbenreicher Abspiegelung hinzustellen. Auch in Spohr's wunderlieblichem, doch — wie schon bemerkt — gegen Anderes und Höheres dieses Meistersängers allzusehr bevorzugtem Quartett sang nicht allein die erste Violine ausnehmend schön, sondern auch das weitere Kleeblatt. An Borzaga's und des leider nur zeitweilig eingetretenen Coßmann Stelle ist nun Hr. Heinrich Röver als bleibender Violoncellist gerückt. Dieser junge Mann war noch vor kurzem in den Banden fahlsten Salonmusiktreibens verstrickt. Doch Ehre dem Ehre gebührt! Röver hat — Dank Hellmesberger's Winken und seinem eigenen redlichen Streben — sich gar bald in jenen Geist künstlerischer Unterordnung eingespielt, der einem Quartettisten so dringend vonnöthen. Namentlich ist ein markiger Ton im Röver'schen Spiel. Noch sei des edlen und feinsinnigen Spieles der Mozart'schen Sonate durch unseren wackeren Eppstein gedacht.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Anton Krause in Leipzig, als intelligenter, theoretisch und praktisch gebildeter Musiker in d. Bl. oft genannt, geht binnen kurzem als Musikdirector an C. Reinecke's Stelle nach Barmen.

Für die bevorstehende Saison der Gewandhausconcerte zu Leipzig ist dem Vernehmen nach Frl. v. Kettler als Sängerin engagirt. Ihre Stimme soll ein ausgezeichneter Alt sein.

D'alle Aste aus Darmstadt gastirt gegenwärtig in München.

Ein ehemaliger schleswig-holsteinischer Hauptmann und Gutsbesitzer, Hr. Blumgard, hat in Nürnberg vor einiger Zeit seinen ersten theatralischen Versuch als Wolfram im „Tannhäuser" gemacht. Eine klangvolle Baritonstimme, gebildete Auffassung und eine sichtliche Begeisterung für seine Aufgabe werden ihm nachgerühmt. Er wurde nach dem ersten Act gerufen.

Ein neuer lyrischer Tenor, Hr. Woworsky aus Stettin, soll neuerdings für die Berliner Hofbühne gewonnen worden sein und alle Aussicht haben, sich als gute Acquisition zu bewähren.

Frl. Auguste Brenken ist vom Hoftheater zu Karlsruhe abgegangen und in Augsburg engagirt worden.

Spohr wohnte am 27. Juli einer Aufführung seines Oratoriums „Die letzten Dinge" in Würzburg bei.

Der belgische Violinvirtuose Wynen ist von einer abenteuerlichen Weltreise nach Chile, Laplata, Mexico und den Paraguay-Staaten wieder in sein Vaterland zurückgekehrt. Er gedenkt, wie M. Hauser, seine Irrfahrten durch den Druck zu veröffentlichen. Des genannten Hauser „Wanderbuch" scheint übrigens einen so lebhaften Anklang gefunden zu haben, daß es demnächst in einer zweiten Auflage erscheinen wird.

Der von uns bereits in einer Wiener Correspondenz rühmend erwähnte Trio-Verband der Ungarn Bachrich, Dunkel und Kupfer wird mit Beginn der Concertsaison im neuerbauten Claviersalon Bösendorfer's seine Triosoiréen veranstalten.

Musikfeste, Aufführungen. Das in unserer vorigen Nummer bereits erwähnte Concert der sechs Leipziger Musikcorps im Schützenhaus zeigte ein musterhaftes Programm, was wir für andere Gelegenheiten zur Nachahmung empfehlen können; im ersten Theile: Haydn, Mozart, Beethoven, im zweiten, Mendelssohn, Liszt, Wagner, zum Schluß die Tell-Ouverture. Das zahlreich versammelte Publicum nahm die Leistungen mit großem Beifall auf.

Am 30. Juli feierte die Mosewius'sche Singakademie zu Breslau im Musiksaale der Universität ihr 31. Stiftungsfest. Wie zur Eröffnung derselben von einem kleinen Chor von 20 Stimmen, kam diesmal von einer zehnfach gewachsenen Sängermasse Händel's „Samson" zur Aufführung.

Der Männergesangverein „Orpheus" zu Dresden feiert am 9. und 10. September sein 25. Stiftungsjubiläum unter der Leitung seines vielfach verdienten Dirigenten J. G. Müller. Durch Betheiligung aus anderen sächsischen Städten, Zittau, Bautzen, Pirna, Meißen, Freiberg (warum aber nicht Leipzig?) wird die Zahl der mitwirkenden Sänger etwa 300 betragen. Am ersten Tage findet ein Kirchenconcert in der Frauenkirche statt, dessen Programm u. a. R. Wagner's „Liebesmahl

der Apostel", Fr. Schneider's 100. Psalm und Hymne von Reissiger enthält. Der zweite Tag ist zu einem öffentlichen Instrumental- und Vocalconcert auf dem Linke'schen Bad bestimmt, und den Schluß bildet am dritten Tag eine gemeinschaftliche Lustfahrt.

Neue und neueinstudirte Opern. Aus Warschau berichtet man, daß nach dem günstigen Erfolge von Moniusko's Oper „Halka", der ersten eigentlichen polnischen Oper seit Elsner und Kurpinski, sich gegenwärtig vielfach warme Sympathien für die Wiedererweckung dieses nationalen Kunstgebietes zu zeigen beginnen. Die bedeutendsten literarischen Talente haben sich an Bearbeitung von Librettos gemacht. So entstanden „Roticzana" (eine Episode aus dem Leben Casimir des Großen) von Korzeniowski, der „Paria" von Chezinski u. a. eigens für Moniusko geschrieben und von demselben theilweise bereits vollendet. Was man auf diesem Gebiete von dem genannten Componisten zu erwarten hat, ist durch eine kritische Analyse seiner Oper „Halka" von H. v. Bülow in d. Bl. bereits ausführlicher gewürdigt worden. Aber auch andere Componisten versuchen sich auf dem Felde der Nationaloper, unter anderen Oscar Kolberg, der an einer Oper „Wieslaw" arbeitet, desgleichen der als Claviercomponist bekannte Kania. — Demselben Bericht aus Warschau entnehmen wir auch die Notiz, daß neben Mendelssohn's „Paulus" auch Beethoven's neunte Symphonie daselbst eine anerkennenswerthe Aufführung und dankbare Aufnahme erlebt hat.

„Santa Chiara" vom Herzog von Coburg wird in Leipzig einstudirt. Es ist dies die erste Oper des Componisten, welche hier zur Aufführung kommt.

Meyerbeer's „Nordstern" ist durch die ungarische Operngesellschaft nun auch in Hermannstadt eingeführt worden.

Vermischtes.

Der Vorstand der deutschen Tonhalle zu Mannheim macht den vorläufigen Erfolg mehrerer seiner letzten Preisausschreiben bekannt, wonach an Preisbewerbungen eingegangen sind: 17 Sonaten für Clavier und Violoncell, 14 Nonette, 38 Streichquartette, und 24 Compositionen der Operette „Der Liebesring".

Der greise Aloys Schmitt, einer der ältesten Meister des Clavierspiels aus einer vergangenen Epoche, feierte am 25. August in Frankfurt a. M. seinen 70. Geburtstag.

Dr. A. W. Ambros in Prag ist gegenwärtig mit einem umfangreichen Werke, wie es heißt, einer „Geschichte der Musik" beschäftigt.

Preisaufgabe der Neuen Zeitschrift für Musik.

Mit Bezug auf unsere bereits in Nr. 4 d. Bds. wiederholte Anzeige bringen wir nochmals in Erinnerung, daß der Termin der Einsendungen sich naht, indem dieselben nur bis mit Einschluß des 1. Octobers d. J. angenommen werden können. Bis dahin also wolle man dieselben unter unserer Adresse an uns gelangen lassen. D. Red.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 9. September 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 11.
Einundfunfzigster Band.

J. Westermann & comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Zur Gesangscomposition*).

Von

Dr. **Hermann Zopff.**

In keiner Kunst ist die Bewußtlosigkeit noch immer in so entmuthigendem Grade zu finden, als in der Musik. Wie wenig Mühe man sich giebt, die einfachsten Begriffe und Anforderungen sich klar zu machen, geht u. a. daraus hervor, daß ein ziemlich großer Theil des Publicums noch in Ungewißheit darüber ist, ob man bei Gesangscompositionen besser thut, den Text oder die Musik zuerst zu machen. Viele lassen sich durch das leidige Aendern und „Unterlegen" des Textes zu der irrthümlichen Ansicht verleiten, es sei im Interesse der Melodie, zuerst die Musik und dann erst den Text anzufertigen. Für leichte oberflächliche Unterhaltungswaare, für die Mode-Spreu der Alltäglichkeit, mag solches Verfahren zuweilen wirklich recht praktisch sein. Den waren Künstler dagegen leiten edlere Motive. Seine erste Pflicht ist es, der Sache, dem Stoffe, dem Gegenstande seiner Wahl, sich selbst und alle seine Erfindungen, alle persönlichen Interessen unterzuordnen.

Beabsichtigt daher der Componist ein Gesangsstück, so ist es seine erste und schönste Pflicht, den gewählten Text mit größter Treue auszulegen, überhaupt die Intentionen des Dichters, dessen poetisches Kunstwerk zu Ehren zu bringen.

Mit Recht wird daher richtige **Declamation** als erste Anforderung an den Gesangscomponisten gestellt. Eine gründliche Erörterung und besonders Einigung über diesen hochwichtigen Begriff suchen wir jedoch ganz vergeblich. Dafür finden sich hauptsächlich zwei Ursachen. Erstens gestatten die Kritiken über Gesangsstücke dazu keinen Raum**). Zweitens aber ist es die ungemeine Schwierigkeit klarer, erschöpfender Beleuchtung gerade dieses Stoffes, vor der die Wenigen zurückschrecken, die sich denselben wirklich klar gemacht zu haben glauben. Wenn mir daher vieljähriger Drang endlich den Muth giebt, eine Beleuchtung richtiger Gesangs-Declamation zu versuchen, so wird dieser Versuch ein noch keineswegs erschöpfender sein, sondern vorerst nur ein anregender für spätere gründlichere Analysen.

So lange nicht durch überzeugende physiologische Beweise eine andere Anschauung festgestellt ist, bleibe ich trotz vielfachen Widerspruchs fest bei der Ansicht, daß der Gesang nichts anderes, als ein Sprechen in höherer Stimmlage, daß die einzelnen Töne des Gesanges ganz ebenso gebildet werden, als die der Sprache, und sich nur darin von der Letzteren unterscheiden, daß sich die gesprochenen Töne im Allgemeinen in tieferer Stimmlage befinden, ganz kurz abgestoßen werden und melodisch ungeordnet sind. Spricht man in melodisch geordneter Tonfolge, so ist die Sprache schon Gesang (Recitativo secco-parlando-Gesang). Die Töne der Sprache aber, wenn auch musikalisch ungeordnet, unterscheiden sich dennoch untereinander wesentlich in Bezug ihrer Höhe und Tiefe. Die sogenannten langen, betonten Silben werden gewöhnlich um einige Töne höher gesprochen als die sogenannten kurzen, unbetonten.

In erregter Stimmung dagegen, in Affecten der Leidenschaft, des Zornes, des Schmerzes, ist die Betonung eine gegen die in ruhiger Stimmung oft sehr abweichende. Nicht nur erklingen dann betonte Silben überhaupt viel höher, sondern wol auch, ganz umgekehrt, viel tiefer, als die übrigen, während kurze Silben in der Aufregung oft ganz hoch hinaufgeworfen werden. Hieraus geht hervor, daß die Betonung von der Stimmung beherrscht wird, und daß dieser gemäß ein und derselbe Satz ganz verschieden declamirt werden kann und muß.

Dies alles erst einmal zugegeben, ergiebt sich als erste und wichtigste Anforderung an allen Gesang: so zu singen, wie man spricht, d. h. die Töne in demselben Verhältnisse gegenseitiger Höhe und Tiefe über die einzelnen Silben zu setzen, in dem sie bei richtigem Sprechen erklingen, kurz: richtige Betonung überhaupt als wesentlichstes Erforderniß richtiger Gesangsdeclamation.

Ferner ist jedoch die Betonung noch lange nicht der Wahrheit getreu genug, wenn man sich begnügt, den betonten Silben überhaupt höhere Töne zu geben. Ebenso, wie beim Sprechen

*) Wenn wir auch nicht überall mit dem Hrn. Verf. des obigen Artikels übereinstimmen, so enthält derselbe doch so viele beachtenswerthe Winke und die Erörterung gerade dieses Gegenstandes erschien uns eben jetzt, wo wir selbst vor kurzem Verwandtes zur Sprache brachten, so am Ort, daß uns aus diesen Gründen die Einsendung willkommen war.
D. Red.

**) Treffende Winke findet man in dieser Zeitschrift u. a. in den Kritiken von R. Viole, 48. Band, Nr. 9 und 22; 49. Band, Nr. 7.

die Höhe der Töne ungemein verschieden wechselt, hat daher auch der Gesangscomponist alle feineren Unterschiede genau zu beobachten und mit größter Gewissenhaftigkeit analog den sprachlichen Intervallen die Töne seines Gesangsstückes in Bezug ihrer relativen, gegenseitigen Höhe und Tiefe aufeinander folgen zu lassen.

So ergiebt sich denn dem wahren Künstler als Vorarbeit für jedes Gesangsstück:

1) daß er sich in die Stimmung seines Textes, in die Individualität und Stimmung derjenigen poetischen Person hineinversetze, welcher der Dichter seine Worte in den Mund gelegt hat;

2) aber, wenn er lebendig genug von dem richtigen Affecte und Charakter erfüllt ist, daß er den Text selbst in der richtigen Stimmung und Erregung wiederholt sich laut vorspricht und zwar so oft, bis er hierdurch demselben den Aufschwung und Fall, die gegenseitige Höhe und Tiefe aller einzelnen Silben aufs schärfste abgelauscht hat.

Zur leichteren Fixirung seiner Beobachtung wird er gut thun:

3) die dem Sinne nach hervorzuhebenden Worte (resp. Silben) zu unterstreichen und

4) die theils wellenförmige, theils eckige Figur, die sich durch die verschiedene Höhe der Silben beim Sprechen ergiebt, über den Text zu zeichnen, denn er erhält dadurch ein „Bild" der (gerade über diesen Text) allein richtigen Melodie.

5) ist es der Tact einerseits, andrerseits der Rhythmus, welchen er, wiederum durch wiederholtes lautes Vorsprechen, dem Texte abzulauschen und zu bestimmen hat. Bei Feststellung des Rhythmus ist dafür Sorge zu tragen, daß die besonders hervorzuhebenden Silben länger ausgehaltene Töne erhalten. Pausen dagegen sind anzuordnen bei allen (Interpunctions-) Abschnitten des Textes. Hiergegen wird besonders nach der entgegengesetzten Seite häufig verstoßen, nämlich darin, daß man Melodien wählt, welche deshalb unpassend, weil die musikalischen Abschnitte derselben in Sinn zerreißender (!) Weise in die Mitte von Sätzen fallen und Worte von einander durch musikalische Pausen trennen, welche ohne die geringste Pause in zusammenhängender Folge gesprochen werden müssen.

6) ist zu überlegen und zu prüfen, welche Worte oder Sätze — und zwar wiederum nach ihrer Wichtigkeit — sich zu ein- oder mehrmaliger Wiederholung eignen. Wiederholung — überhaupt ein sehr nothwendiges Lebensbedürfniß für die Musik, um gründlicheres Erfassen der musikalischen Gedanken zu ermöglichen — gestattet dem Componisten, dessen vorzüglichste Pflicht die ist, die Worte des Dichters auszulegen und zur Geltung zu bringen, dies mit einer erschöpfenden Gründlichkeit zu thun, wie sie dem Redner nie zugebote steht. Gewiß ist es eine der schönsten Missionen der Musik, den unerschöpflichen Reichthum ihrer Gefühlsausdrücke diesem Zwecke zu weihen und besonders wichtige Theile des Textes auf das Mannigfaltigste in dem Lichte aller Nuancen derjenigen Stimmung zu zeigen, welche die betreffende Situation irgend gestattet. Unter vielen anderen schönen Anwendungen der Wiederholung giebt z. B. S. Bach eines der schönsten Vorbilder in seiner Passionsarie: „Erbarme Dich!" rc. Dieses „Erbarme Dich" ist so erschöpfend beleuchtet, daß wol keine (hier irgend zulässige) Seite des Gefühls übrig ist, nach der der reuige Sünder Gott anzuflehen vermöchte.

Wie wenig Text brauchten, konnten die früheren großen Componisten brauchen für ihre noch unerreichten Schöpfungen gegenüber den dicken Textbüchern unserer Zeit. Bei ihnen finden wir die reichste Auslegung und Entwicklung aller irgend werthvollen musikalischen Gedanken in treuster Uebereinstimmung mit dem Texte, in unserer Gegenwart dagegen größtentheils entweder sinnlose Phrase oder athemloses Nachlaufen dem von Reflexionen und Anschauungen(!) überladenen Texte mit einer Fluth unreifer, gestaltloser, unentwickelter musikalischer Gedanken, also Mangel an breiter, ruhiger Melodie. Sollte uns das nicht zum Nachdenken bringen über die Wahl der Texte?! —

Hat sich ein Componist erst einige Jahre lang recht ernstlich bemüht und geübt, seine Gesangmelodien solchen Anordnungen gemäß zu schaffen, seine musikalischen Erfindungen der Declamation unterzuordnen, die melodiösen Forderungen des Ohres mit denen richtiger Declamation in Uebereinstimmung zu bringen, seine Melodien nach den überall durch jene geforderten Intervallen zu gestalten, so wird ihm nach solcher zur Gewinnung der nöthigen Routine und fließender Leichtigkeit nothwendigen Uebungszeit, — so oft, als er mit stets gleicher Treue und Gewissenhaftigkeit die oben herausgestellten Vorarbeiten mit dem Texte vorgenommen hat, die Melodie nach jener Studienzeit immer mehr und mehr leicht und fließend in die Hand fallen, es wird sich vor seinem geistigen Blicke durch die tief-kräftige Anregung der Declamation ein Reichthum von Melodien und Wendungen entfalten, der die heut so oft geklagte Besorgniß der zunehmenden Unmöglichkeit, Neues zu erfinden, in ihrer ganzen Bornirtheit beleuchtet, ja es wird ihm, wie ich aus eigener langjähriger Erfahrung hinzusetzen muß, von da ab gar nicht mehr möglich sein, anders zu componiren. Allerdings gehört die reinste Treue, die stärkste Hingebung und Resignation dazu, sich so vollständig nicht nur der Situation, dem Inhalt im Allgemeinen, sondern auch dem Ausdruck, der Auslegung jedes einzelnen Wortes, jedes hervortretenden Lautes unterzuordnen, besonders während der ersten Jahre des Studiums, bis die nöthige Routine gewonnen, um trotz aller dieser Anforderungen dennoch in melodiöser Beziehung ebenso frei, ebenso leicht und fließend zu schreiben, wie in Instrumentalcompositionen; der Blick aber, die Anschauung wird als Lohn solcher Mühe und Treue ungemein erweitert, und drei unserer größten Geister haben durch solche Hingebung (zu ihrer Zeit und dieser angemessen) das höchste in der Gesangscomposition geleistet, nämlich:

Seb. Bach in deutscher, **Gluck** in französischer und **Händel** in englischer Sprache. Alle anderen älteren Meister — mögen sie sonst noch so groß und wahr dastehn — was richtige, treue Declamation betrifft, sind sie leider alle unzuverlässig und haben sich mit nur seltenen Ausnahmen gewöhnlich damit befriedigt, im Allgemeinen dem Inhalte richtigen Ausdruck zu geben und es vorgezogen, mit genialer Nachlässigkeit, die Schärfe der Sprache abstumpfende Melodien über ihre Texte hinwegzugießen. Mag man über die Schwierigkeiten, über die „Unsangbarkeit" jener drei Classiker noch so grelle Behauptungen aufstellen, auf diesem Gebiete standen sie damals unerreicht da. Je tiefer sich ein Künstler in seinen Stoff versenkt, je erschöpfender er denselben darzustellen, je treuer und eindringlicher er alle Affecte zu insinuiren bemüht ist, desto schwieriger werden im Allgemeinen seine Werke besonders dem beschränkten Geiste erscheinen, weil den wahren, mit innerstem Drange und vollendeter Resignation lediglich für die Sache begeisterten Künstler viel richtigere, höhere Intentionen erfüllen, als die bloßer Sangbarkeit, die ihn hoch empor fortreißen über die Grenzen des Gewohnten und Hergebrachten. Das Ungewohnte (daher Unsangbare) für den ge-

wöhnlichen Sänger schwindet jedoch bedeutend vor seinen Blicken, wenn er so viel Hingebung gewinnt, sich in den betreffenden Stoff mit gleicher Tiefe der Stimmung voll richtiger Begeisterung zu versenken.

(Schluß folgt.)

Einige Worte über Lohengrin zum besseren Verständniß desselben.

Von

F. Brendel.

(Schluß.)

Eine wichtige Principfrage ferner kommt in dem unserer Betrachtung als Ausgangspunct dienenden Wiener Referat zur Sprache, wenn darin die historische Oper als die wahre Oper der Zukunft bezeichnet wird.

Die Musik ist ihrer Natur nach gerichtet auf die Welt des Innern, sie hat die Vorgänge des Gemüths darzustellen, nicht das Aeußere, was diese begleitet oder hervorruft. In gleicher Weise ist die Welt des Phantastischen die Region, in der sie zuhause ist. Allerdings kann sie in ihrer Beweglichkeit und Vielseitigkeit sich zugleich mit Aeußerlichem, Thatsächlichen verbinden, die Hauptsache aber bleibt dabei immer, daß sie lediglich das darstellt, was demselben innerlich zugrunde liegt, die inneren Motive. So kann man in der Oper wol auch einen Brief singend recitiren lassen, wenn der Inhalt derart ist, daß Gemüthsbewegungen dabei dargestellt werden können, obschon nicht zu übersehen ist, daß die Musik in solchem Falle schon nicht mehr ganz in ihrem eigentlichen ursprünglichen Bereich sich befindet. Eine derartige Darstellung des Inneren neben dem Aeußeren jedoch muß wirklich in allen Fällen vorhanden sein. Verläßt die Oper dies Gebiet, versucht dieselbe alle möglichen äußeren prosaischen Vorgänge zu begleiten, ohne daran zu denken, daß die Grundlage solcher Darstellung ein daneben vollständig durchgeführtes psychologisches Gemälde sein muß, so hört die Musik ihrem inneren Wesen und ihrer eigentlichen Bedeutung nach ganz auf, so gut sie, formell betrachtet, auch sein kann. Ein solches widerwärtiges, plan- und gedankenloses Musikmachen aber war eingetreten in der Epoche des Verfalls der Oper seit den 30ger Jahren, man hatte kein Bewußtsein mehr darüber, daß die Alten, wenn sie das innerliche Wesen der Musik mit äußerlichen Vorgängen verbunden hatten, wirklich bis auf den Grund hinabgestiegen, den inneren seelischen Kern erfaßt, und darum echte Kunstschöpfungen gegeben hatten: man machte zu beliebiger Textprosa beliebige Musikprosa. Solchergestalt war bei sinkender allgemeiner Productivität die Einsicht in das, was einer derartigen Verbindung von Aeußerem, Thatsächlichem mit der seelischen Kunst der Musik erst die eigentliche künstlerische Berechtigung verleiht, fast gänzlich verloren gegangen. Ein weiteres großes Verdienst W.'s ist daher, daß er der Tonkunst ihr Terrain zurückerobert hat, daß er dieselbe wieder hineingehoben hat in die Sphäre, die ihr eigentlich angehört, in eine innerliche, phantastische Welt des Wunders. Was demnach die historische Oper betrifft, so soll derselben im Sinne des eben Gesagten jedwede Berechtigung nicht schlechthin bestritten werden, vorausgesetzt, daß sie der bezeichneten Aufgabe wirklich nachkommt, und neben der äußeren eine innere Welt als die der wahren Wirklichkeit entfaltet: sie als die einzig berechtigte oder gar als die Oper der Zukunft hinstellen, heißt zu weit gehen, heißt die wichtigste Seite der Musik ignoriren, heißt endlich, die Aufgabe der Gegenwart und Zukunft verkennen, da es sich eben erst darum handelt, aus der Verirrung, in die wir durch die Prosa des Thatsächlichen allmälich gekommen waren, uns wieder herauszufinden.

Eine anderweite Bemerkung des Wiener Ref., daß er eine specifisch dramatische Kraft im „Lohengrin", im Stoff sowol an sich selbst als auch in der Behandlung vonseiten W.'s nicht finden könne, wurde bereits flüchtig in der im vorigen Bande mitgetheilten ersten Folge dieser Artikel berührt. Mir scheint, daß mit solchen Forderungen ein ziemlich vages Spiel getrieben wird, und bevor man dieselben betonen darf, vor allen Dingen eine gründliche Untersuchung der Frage über den Unterschied des Dramatischen in der Oper und im Drama nothwendig wäre, da offenbar von dem Letzteren übertragene Forderungen nicht in solcher Ausdehnung auf die Erstere Anwendung finden können. Wir alle, die wir den durch W. bewirkten großen Fortschritt zuerst erkannten, sind bisher der Ansicht gewesen, daß er auch nach dieser Seite hin das Bessere, Entsprechendere gegeben habe. Angenommen indeß, was ich jedoch keineswegs zugestehe, der bezeichnete Mangel wäre wirklich vorhanden, so würde damit immer noch nichts weiter bewiesen sein, als was von den größten Meisterwerken zu sagen ist, daß während gewisse Seiten zur höchsten Vortrefflichkeit gesteigert sind, andere dagegen in den Schatten treten. Des Beispiels Schiller's gedachte ich bereits, ganz abgesehen hierbei von dem vorliegenden Fall und den speciell an dramatische Gestaltung erhobenen Ansprüchen, indem ich erwähnte, daß man ihm soviel Fehler nachgewiesen habe, daß die Frage entstehen könne, wie viel Gutes eigentlich übrig bleibe, und doch fügte ich hinzu, werde dadurch der eigentliche Kern nicht berührt. So hat, um einen speciellen Fall aus einer anderen Kategorie der Aesthetik anzuführen, die Kritik längst erkannt, daß die Person des „Wallenstein" durchaus keine tragische Figur ist. Wie ihn Schiller darstellt, ist er ein liebenswürdiger, bedeutender Mensch, dessen Schwäche aber neben jenen Eigenschaften so sehr zurücktritt, daß man ihn am Schlusse bedauert, ohne den Eindruck wirklicher Vergeltung zu haben. Hört darum „Wallenstein" auf, in anderer Beziehung ein Meisterwerk zu sein? Und wenn nun, um an ein ähnliches Beispiel aus unserer Sphäre zu erinnern, im „Lohengrin" eine gleiche Stimmung schließlich sich unserer bemächtigen sollte, wenn der Schluß in der That — wenn auch mehr nur für den ersten Eindruck — mehr schmerzlich als tragisch wäre, würde die Folgerung darum eine andere sein, würde diese Eigenthümlichkeit mehr beweisen, als in unserem von Schiller's „Wallenstein" entlehnten Beispiel. In solcher Allgemeinheit sind daher alle derartigen Maßstäbe, mögen sie ästhetische Forderungen betreffen, welche sie wollen, nichts weiter als Schablone. Erst ist zu sehen, was wirklich vorhanden, was gewonnen ist, und dann zu untersuchen, was fehlt. Man darf im Gegensatz hierzu immer nur darnach forschen, was in einem Werke nicht zu finden ist, und fortwährend ignoriren, was es enthält, um sofort das größte Meisterwerk vernichten zu können. In solcher Weise z. B. wäre es ein Leichtes, Goethe's „Faust" zu einem Machwerk herunter zu kritisiren, das größte Gedicht der letzten Jahrhunderte für ein poetisches Monstrum zu erklären. Das Leben, die lebendige Wirklichkeit der Kunst, paßt nie ganz in die Schablone, und die Aufgabe echter Kritik besteht daher stets nur in der Erörterung, wie weit das Neue in das alte Fachwerk paßt, oder welche Umgestaltung das Letztere erleiden muß; das Lebendige an das Kreuz des ästhetischen Fachwerkes zu nageln, ist dagegen stets das Kennzeichen unproductiver Kritik.

Doch genug hiervon. Was ich zuletzt aussprach, gilt von

der gesammten reactionären Kritik unserer Zeit, und ich mochte daher nicht unterlassen, schließlich noch einen Blick auf ein derartiges Verfahren zu werfen. Ich breche ab, da diese Aufsätze bereits eine weit größere Ausdehnung erlangt haben, als ich anfangs beabsichtigte. Eine polemische Tendenz lag mir dabei ganz fern. Das Gegebene, der besondere Fall, sollte lediglich als Anknüpfungspunct für eine allgemein gehaltene Widerlegung, diese aber als Unterlage für daraus zu entwickelnde neue Untersuchungsstoffe dienen. Nur flüchtig und im Vorübergehen sei daher einiger speciell dem Wiener Referenten zur Last fallenden Irrthümer gedacht. Wenn derselbe „Lohengrin" mit „Fidelo" vergleicht und die Frage aufwirft, ob in Ersterem eine Nummer sei, die das Herz des Hörers pochen mache, wie das Terzett oder Quartett im Kerker, so ist das gerade so klug, als ob Jemand „Iphigenie" oder „Tasso" daraus einen Vorwurf machen wollte, daß die Wirkung eine andere ist, als z. B. im „Othello" oder „Lear". Meyerbeer, wird ferner gesagt, sei in Schutz zu nehmen gegen die Angriffe der Kritik, die seit der „Verunglimpfung durch Wagner" immer mehr Ueberhand genommen habe. Dem Ref. scheint unbekannt, daß die theilweisen Ungerechtigkeiten, die bei Schumann und Wagner vorgekommen sind, in d. Bl. z. B. längst schon durch Liszt's Aufsätze ausgeglichen sind, unserer ebenfalls darauf gerichteten Bemühungen nicht zu gedenken. Wenn die Zeit endlich eingesehen hat, daß in Meyerbeer des Falschen und und Unechten mehr ist, als des Echten, so müssen sich dies unabwendbare Schicksal die Freunde desselben gefallen lassen. Hinrichs wird infolge seiner in d. Bl. vor Jahren mitgetheilten Aufsätze „Zur Würdigung Wagner's" ein Anhänger des Letzteren genannt, während er offenbar eine vermittelnde Stellung einzunehmen sich bemüht. Berlioz und Mendelssohn endlich sollen, von einigen schnell verschollenen Jugendversuchen abgesehen, nicht für die Bühne geschrieben haben. Demnach ist eins der größten Werke der Neuzeit auf dem Gebiet der dramatischen Musik, des Ersteren „Benvenuto Cellini", — ein schnell verschollener Jugendversuch!

Im Eingange meines Artikels hatte ich die Absicht, zugleich auch auf die Anfang dieses Jahres bei Gelegenheit der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Berlin von dort aus gelieferten Beurtheilungen, namentlich die der „Nationalzeitung" Rücksicht zu nehmen. Das Meiste indeß ist mittelbar schon durch das Bisherige erledigt, so daß ein directes Eingehen, gesetzt auch es wäre ein solches noch jetzt an der Zeit, dadurch jedenfalls überflüssig geworden ist. Bei fast allen diesen Beurtheilern begegnen wir einem beinahe unentwirrbaren Durcheinander von Richtigem und Falschem, einem Gemisch von Unmittelbarkeit der Auffassung und Beeinträchtigung derselben durch schlecht verstandene Theorie, einem Widerstreit zwischen der Neigung, des empfangenen Eindrucks sich zu freuen, und dem Bestreben, Opposition zu machen und die kritische Autorität aufrecht zu erhalten. Was durch die Tradition geheiligt ist, wird anerkannt, und wenn dem Princip nach genau dasselbe vor unseren Augen sich wiederholt, verworfen; so was Gluck betrifft, der für seine Zeit das war, was Wagner für die unsrige: der Erstere findet Gnade, der Letztere nicht. Fortwährend wird Meyerbeer herbeigezogen, und das große Talent desselben, was kein Mensch bestritten hat, gepriesen. Daß die Polemik nicht dem Talent, nicht dem Können, sondern dem Wollen gegolten hat, der künstlerischen Unsittlichkeit seiner Werke, das scheint man noch immer nicht verstanden zu haben. Daß schließlich Formlosigkeit nicht das Attribut eines Kunstwerkes sein kann, versteht sich von selbst. Immer aber wird Form mit Formalismus, eine durch den Inhalt bedingte wechselnde, aus diesem entspringende Form, die vollkommenste sonach, die sich denken läßt, mit einer äußerlich fertigen, äußerlich herzugebrachten — mit der Schablone — verwechselt. Die Befangenheit geht soweit, daß man ohne die Letztere nicht existiren zu können meint, und im Moment, wo dieselbe zerstört wurde, schon nach einer neuen verlangt. Man vermißt die Form, wo allein der Formalismus verschwunden ist.

So ließen sich Bogen schreiben über all diese Dinge, wenn man Raum hätte, auf alle Specialitäten einzugehen. Glücklicherweise ist dies letztere durchaus nicht mehr nöthig. Die Anerkennung der W.'schen Werke ist erreicht, ist eine vollbrachte Thatsache. Nach Verlauf weniger Jahre schon wird von allen diesen hochweisen Gegenkritiken kein Mensch mehr etwas wissen; sie fallen der Vergessenheit anheim, wie alles das, was gegen frühere große Meister zum Ergötzen der Nachwelt vorgebracht worden ist. Nur darauf ist jetzt noch zu sehen, daß die Untersuchungen weiter geführt werden, damit der praktische Gewinn auch der Theorie zugute komme, und von dieser zu einem bleibenden Eigenthum für die Zukunft verarbeitet werde.

Zur Geschichte der königl. preußischen Infanterie-, Jäger- und Cavalleriemusik.

von

Theodor Rode.

(Schluß.)

„Wie müßte mit Beibehaltung der traditionell alten Infanterie- und Jägermusik eine Armee-Normalinstrumentirung bei der preußischen Infanterie-, Jäger- und Cavalleriemusik beschaffen sein?"

III. Zur Cavalleriemusik.

Hier haben wir zu untersuchen, ob die preußische Cavalleriemusik nach ihrer jetzigen zwar einheitlichen Organisation gleich zweckmäßig für Frieden und Krieg ist.

Bekanntlich haben wir in Preußen nach Analogie der drei Militairkörperschaften der Infanterie, Jäger und Cavallerie: auch drei Militairmusikgattungen. Diese sind als historische Normalüberlieferungen stets festzuhalten. Die Entwicklungsstadien der Infanterie- und Jägermusik habe ich in meiner Brochure und deren weiteren Ausbau in d. Bl. soeben zur Genüge besprochen und daraus den Schluß gezogen, daß es nothwendig sei, von Staatswegen mit einer einheitlichen Organisation zu beginnen.

Die Cavalleriemusik hatte bis vor kurzer Zeit durch den Musik-Dir. Wieprecht eine einheitliche Organisation. Wenn man im Allgemeinen auch von dieser Instrumentirung nicht abgewichen ist, so haben doch verschiedene Stabstrompeter neben den B-Cornetten auch B-Flügelhörner eingeführt, mithin eine privative Aenderung vorgenommen. Daß die Flügelhörner einen bedeutend weicheren und lieblicheren Ton besitzen, als die Cornette, habe ich schon mehrfach früher angedeutet. Es dürfte auch für die Folge nicht zweckmäßig erscheinen, wenn man die Flügelhörner bei der Cavalleriemusik sich einbürgern ließe. Sie sind zu zart für diese Musik. Wenn ich in meiner Brochure sagte: „Die Cornette sind nur Cavallerieinstrumente", so meinte ich, dieselben seien bei der jetzigen Organisation unserer Cavalleriemusik wegen ihres dicken und starken Tones geeignete und verwendbare Instrumente. Für die Folge wäre aber dringend zu wünschen, daß die B-Cornette,

Piccolos, Flügelhörner, Es-Cornette und Tenorhörner aus der Cavalleriemusik beseitigt würden. Warum dies? Weil die Cavalleriemusik sowol in Friedens- als hauptsächlich in Kriegszeiten einen ganz anderen und wichtigeren Zweck erfüllen muß, als den, welchen sie jetzt erfüllt.

Die preußische Cavalleriemusik ist aus der russischen Cavalleriemusik hervorgegangen. Sie hatte bei ursprünglicher C-Stimmung mit 13 Mann, inclusive Stabstrompeter, hauptsächlich G und F-Trompeten Primo e Secundo für die Melodie, tiefe C-Trompeten und einige Posaunen für die Harmonie und Bässe. Man hatte als Fundamental- und Charakterinstrumente 10 Trompeten und dazu nur einige Posaunen. Diese 10 Trompeten gaben der Cavalleriemusik erst die rechte Weihe. Wie die Jägermusik durch die größtmögliche Anzahl von Waldhörnern erst ihren eigenthümlichen, normalen Charakter bekommt, so kann die Cavalleriemusik bei ihrer jetzigen Corpsstärke auch nicht ohne die größtmögliche Anzahl von Trompeten sein. Wenn das Schmettern der Trompeten bei der Jägermusik zu beklagen und unnatürlich wäre, so ist es bei der Cavalleriemusik ebenso natürlich, wie es nothwendig ist, dieses Schmettern durch die größtmögliche Anzahl von Trompeten absolviren zu lassen. Früher war es nothwendig, unerläßlich nothwendig, daß jeder Musiker bei der Cavallerie ein routinirter Trompeter war. Man konnte auch nur solche wegen des guten Signalblasens gebrauchen. Heutzutage scheint es Nebensache zu sein, daß die Cavalleriemusiker, welche nicht ausschließlich für die Trompete engagirt sind, auch gute Trompeter seien. Welche irrige Ansicht und Meinung das ist, werde ich hier auszusprechen nicht nöthig haben, da leider bei Felddienst und Manoeuverübungen aus der Praxis das unsichere Signalblasen einiger Trompeter rügbar geworden ist. Einer unserer gefeiertesten und hochgestelltesten Cavallerie-Generale hat nothgedrungen zu öfters das unvollkommene und unsichere Blasen der Cavalleriesignale bei solchen Uebungen zu tadeln gehabt. Es mag sein, daß dies eben nur bei solchen Trompetern der Fall war, die wegen ihres Lippenansatzes für gewöhnlich andere Instrumente mit weiteren Mundstücken im Corps zu blasen hatten. Um so eher müßte dafür Sorge getragen werden, recht viel Trompete blasende Musiker für beständig im Corps zu haben. Man braucht aber nicht erst bei Felddienstübungen die ungeschulten, durchaus nicht exact und keck schmetternden Signale, welche reitend viel schwerer als stehend zu blasen sind, zu hören, sondern man gehe gegen 9 Uhr Abends nach einer Cavalleriecaserne und höre die Retraite von manchen unserer Trompeter blasen, und die Ueberzeugung muß uns werden, daß, sollten einige dieser Leute nothgedrungen beim Ausbruch eines Krieges den wichtigsten Dienst des Signalblasens angesichts des Feindes ausüben müssen, man es bereuen würde, so sorglos während der langen Friedensperiode das Signalblasen ungeübt gelassen zu haben. Ist es schon in Friedenszeiten wichtig, lauter gute und sichere Signaltrompeter zu haben, so ist es noch viel wichtiger und unerläßlich nothwendiger, in Kriegszeiten solche zu besitzen. Wie häufig kommt es vor, daß die einzelnen Schwadronen der Regimenter isolirt bei einem Angriff zu agiren und zu operiren haben. Man lasse in solchen Fällen von den vier bis fünf Trompetern einer Schwadron, und vielleicht von diesen gerade die besten Signaltrompeter verwundet oder getödtet sein, so werden die noch dienstfähigen Trompeter als mittelmäßige und unzuverlässige Signalbläser kaum noch ihre Dienstpflichten vor der Fronte angesichts des Feindes erfüllen können. In welche traurige Situationen und Calamitäten können dann die resp. Abtheilungscommandeure kommen!

Wodurch ist diesem Uebelstande sofort und ohne Kosten abzuhelfen? Nur dadurch, daß beziehungsweise wieder bei der Cavalleriemusik darauf zurückgegangen wird, von wo man bei derselben ausgegangen war.

Zu dem Ende führe man bei einer Normal-Es-Stimmung ein:

1) 4 Principal-Trompeten in Es; 2) 7 Trompeten Primo e Secondo in Es; 3) 6 Trompeten Terzo e Quarto in Es; 4) 2 Mittel- und 5) 2 tiefe Bässe.

Durch diese Besetzung verwerthete man die 21 Mann starken Cavalleriemusikcorps in der nutzbringendsten und diensterforderlichsten Weise. Eine solche Musik wäre im eigentlichen Sinne des Wortes, bei einer Grundlage von 17 Trompeten, eine echte und wahre Cavalleriemusik, während die jetzige Cavalleriemusik nur dem Namen und nicht dem Wesen nach eine solche ist. Die 17 Trompete blasenden Cavalleriemusiker sind dann engagirte und passionirte Trompeter, die fortwährend ihre Lippenkraft und ihren Ansatz auf einem Trompetenmundstück erproben können. Die vier anderen Bläser müßten ebenfalls zu ihren Hauptinstrumenten die Trompete und zu ihren Nebeninstrumenten die Baßinstrumente haben.

Nur auf diese Weise wären unsere Cavalleriemusikcorps für Frieden und Krieg gleich gut mit geschulten und tüchtigen Cavallerietrompetern ausgerüstet, die, durchdrungen von ihrer Stellung, ohne erst auf die Wichtigkeit des hauptsächlichsten Dienstes als Signaltrompeter aufmerksam gemacht und dafür angehalten zu werden, aus Beruf schon Kernsignaltrompeter wären.

Instrumentalkosten würden, wie schon gesagt, die Regimentscassen bei dieser Cavalleriemusikveränderung durchaus nicht haben, indem sämmtliche Instrumente vorhanden sind.

Wiener Briefe.

II.

Concert-Bericht.

(Fortsetzung.)

Frau Clara Schumann spielte den Clavierpart des Quartettes ihres Gatten, und veranstaltete außer ihren bereits von uns besprochenen großen Concerten in engerem Kreise noch drei Kammermusikabende. Sie hätte deren noch die doppelte Zahl bieten, und einer zusehends erhöhten Theilnahme gewiß sein können. Ueber den kernigen, echt musikalischen Grundzug ihrer Programme bedarf es Ihnen gegenüber keiner Worte. Nur eine früher schon gemachte Bemerkung ist es, zu deren nachdrücklichem Wiederbetonen es mich drängt. Sie betrifft den heilsamen Einfluß, welchen Frau Schumann — wie man auch sonst über ihre Leistungen denken möge — auf die geistigere Entfaltung des Virtuosenthums genommen hat. Unter allen Claviervirtuosen der Gegenwart ist Frau Schumann der einzige unbeugsame Künstlercharakter, der — zu keiner wie immer gearteten Wohldienerei dem Modegeschmack oder dem falschen Classicismus gegenüber sich erniedrigend — dennoch überall siegreich durchdringt. Seit Frau Schumann künstlerisch wirkt, hat sie den Eingeweihten wie den genußsüchtigen Laien immer nur aus Scarlatti, Händel, Bach, Mozart und dem ersten und mittleren Beethoven musikalische Moral gepredigt.

Und ihr Wort hat endlich bei beiden Parteien mächtig gezündet. In die neuere Zeit sich vertiefend, hat Frau Schumann den Starren wie den Weltgenußmenschen seit jeher den letzten Beethoven, den nach gewisser Richtung hin ebenso verkannten Weber und Schubert, die einst verpönten Tondichtungen ihres Gatten, im Bunde mit jenen ebenso mißdeuteten eines Mendelssohn und Chopin dargeboten und zur Geltung gebracht. Ebenso war ihr Wurf zugunsten der geistvolleren Schüler ihres Gatten, eines Brahms, Kirchner, Bargiel ꝛc. Gingen nun alle Fahnenträger des Virtuosenthums so unerschrocken ins Feld, fürwahr: es stände ohne Vergleich besser um die Kunst und um den Bildungsgrad des Publicums*). — Von Frl. Amalie Oxford und dem kleinen vielversprechenden Eduard Bix läßt sich nichts so Günstiges sagen, ebensowenig von J. B. Horzalka. Was nützt es einer schwachen, kaum über die ersten Umrisse des Technischen hinausgekommenen, geistig aber noch unbelebten, ja kaum Lebensfähigkeit verbürgenden Damenhand, Mozart's C dur-Concert (Nr. 14), Hummel's spielvolle Oberon-Phantasie und vollends Weber's dithyrambisches F moll-Concertstück öffentlich herabzuarbeiten? Was ferner frommt es einem kaum elfjährigen Knaben, Beethoven's G dur-Sonate (Op. 30, Nr. 2), Schumann's „Schlummerlied", Hummel's Schußsatz aus der Phantasie Op. 18 und — vom reintechnischen Gesichtspuncte ausgegangen — Liszt's selbst erwachsenen Spielern schwer zu bewältigenden chromatischen Galopp öffentlich vorzuführen? Hier liegt die Schuld an der Vorschnelligkeit des Lehrers. Noch schlimmer steht es aber in der Gegenwart um den Erfolg eines Mannes, wie Hr. Horzalka. Sowol als Spieler wie als Componist. Ein immerhin achtbarer Sprosse der Hummel-Moscheles'schen Schule, hat dieser Musiker seiner Zeit und für seine Richtung lehrend und schaffend oder vielmehr Geschaffenes nachbildend, immerhin verdienstlich gewirkt. Allein unsere Zeit ist eine von der seinen himmelweit verschiedene. So viel über Hrn. Horzalka's Compositionen. Auch sein Spiel ist der treue Abklatsch jener grauen Vergangenheit des von allem dichterischen Inhalte losgelösten Virtuosenthums. Es giebt indeß außer der eben bezeichneten Art überflüssiger Kunsterscheinungen noch eine andere, zu denen unter den Clavierspielern z. B. Rudolf Willmers, unter den Violinisten — nebst vielen Anderen — der vielgereiste Miska Hauser gehört. Beide ließen sich in unserer Mitte hören. Der erste zeigte uns seine allbekannten virtuosischen Hexengeschichten an vier eigends diesem Zwecke geweihten Abenden. Letzterer hat es gottlob bei zwei Concerten bewenden lassen. Leute der eben bezeichneten Sorte stehen insofern auf der Höhe der Zeit, als ihre Technik bis zum höchstmöglichsten Grade der jetzt geforderten Reinheit, Schnelligkeit und äußeren Kraft durchgebildet sich kundgiebt. Allein sie haben die unglaubliche Naivität zu wähnen, ja durch ihr ganzes Auftreten sogar mit einer gewissen Dreistigkeit des Selbstbewußtseins festzustellen, daß eine vollkommene Bewältigung des technischen Stoffes schon den Begriff künstlerischen Darstellens erschöpfe. — Es giebt jedoch unter den Trägern der Virtuosenfahne noch ungleich gewichtigere Vertreter, die in allem, was Bravour heißt, ganz Vollendetes leisten, die aber niemals die bessere musikalische Natur verläugnen. Unter diese gehört u. A. auch Servais. Ueber seine staunenswerthe Technik und seinen großen Ton brauche ich kein Wort mehr zu verlieren, auch seine blendend-feine, mit echt französischer Eleganz ausgestattete Wiedergabe der Gesangsstellen ist ein fait accompli. Wichtiger scheint mir Folgendes: Servais ist zwar Virtuose vom Rumpfe bis zur Zehe, er ist dies als Spieler wie als Componist; allein er ist zugleich guter Spieler genug, um einerseits, wenn er Werke eigener Mache spielt, den gesanglichen Theil derselben mit einem gewissen feinen Künstlertacte in die vorderste Reihe zu stellen. Er glänzt in der Cantilene wie in der Passage und er bemüht sich andrerseits, wenn er Fremdes, wie z. B. in einem seiner diesjährigen Concerte Beethoven's Sonate Op. 69 bietet, den einseitigen Virtuosen im correcten Darsteller möglichst untergehen zu lassen. Seine Orchestersachen endlich, insbesondere sein großes A moll-Concert, zeigen überall das Streben nach sorgfältiger Themenarbeit, selbständiger Stimmführung und drgl. mehr. — Noch eine Art der Virtuosität — diesmal jedoch in gesanglicher Sphäre — ließ sich in einem Concerte vernehmen. Eine Dame, Louise Kapp, einstige Schülerin unseres Conservatoriums, hat in diesem Institute, noch mehr aber durch längeren Aufenthalt in Italien, die Sangesfertigkeit bis zu einem gewissen Grade sich zueigen gemacht. Aber deutsche Bildung und Schule geht bei ihr einträchtsvoll Hand in Hand mit all diesem angeeigneten blendenden Glanzzeuge. Vor allem gilt dieser als Gesangslehrerin hier wirkenden Dame das Dichterwort als bedeutungsreiche Hauptsache. Als Virtuosen, die sich öffentlich hören ließen, sind noch zu nennen: Hr. Weidner, vor kurzem noch Zögling des mit Recht geschätzten hiesigen Clavierlehrers Hrn. Skiwa, ein junger Mann von Talent und Geschmack; Frl. Gabriele Kraus und Frl. Josefine Frankenberg traten als Sängerinnen aus der Schule der Frau Marchesi auf, wirkten aber durch ihr widerliches Schreien und Herausstoßen der höchsten und tiefsten Töne, ein rastloses Tremoliren in allen Lagen und ein jederzeit unvermitteltes Ueberspringen aus einem in das andere Register nicht eben günstig. — Ein unter Director Eckert's Aegide kürzlich veranstaltetes Wohlthätigkeitsconcert versammelte die gediegensten Kräfte unserer Hofoper und bot uns die erwünschte Gelegenheit, des musikalisch feingebildeten Eckert schönes, echt deutsches Clavierspiel, namentlich seine musterhafte Art der Gesangsbegleitung wieder einmal recht würdigen zu lernen.

(Schluß folgt.)

*) Was Sie über Frau Schumann sagen, hat zwar seine volle Richtigkeit; wenn Sie jedoch dieselbe als die einzige Vertreterin solcher Gesinnung bezeichnen, so dürften Sie ohne allen Zweifel zu weit gehen.
D. Red.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. H. v. Bülow bearbeitet den Clavierauszug von „Tristan und Isolde" und hat soeben den zweiten Act beendet. Dem Privatbriefe, welchem wir diese Notiz entlehnen, entnehmen wir zugleich noch ein Urtheil über das Werk; unser geehrter Freund gestatte uns diese Indiscretion, da seine Bemerkungen uns im hohen Grade interessirten und zugleich höchst erwünscht kamen als Ergänzung und Beleg für das in unseren Lohengrin-Artikeln Gesagte. Hr. v. B. schreibt: Mit dem Erscheinen von „Tristan und Isolde" tritt die äußerliche Situation der neu-deutschen Schule in

eine ganz neue Phase. Da die „Nibelungen" vor der Hand in Wagner's Pulte ruhen bleiben, so tritt diese einabendige Oper an die Stelle. Hier ist die Verwirklichung von W.'s Tendenzen, und zwar in ganz ungeahnter Weise. Solche Musik hat Niemand von W. erwartet. Das knüpft direct an den letzten Beethoven an, — keine Analogie mehr zu Weber oder Gluck. Zum „Lohengrin" verhält sich „Tristan" wie „Fidelio" zur „Entführung aus dem Serail", wie das Cis moll-Quartett zum ersten in F dur, Op. 18. Ich gestehe, aus einer Ueberraschung des Entzückens in die andere gerathen zu sein. Welcher Musiker hier noch nicht an den Fortschritt glauben will, der hat keine Ohren. Auf jeder Seite schlägt W. durch sein gewaltiges reinmusikalisches Wissen. Von dieser Architektonik, dieser musikalischen Detailarbeit können Sie sich keinen zu hohen Begriff machen. An Erfindung ist „Tristan" W.'s potentestes Werk. Nichts ist so erhaben, als z. B. dieser zweite Act. An verschiedenen, speciell nicht zu unserer Partei gehörigen, Musikern, denen ich Fragmente mittheilte, habe ich Erfahrungen gemacht. Einer z. B. war sprachlos vor Erstaunen: „Nie hätte ich so etwas von W. erwartet — das ist beiweitem das Schönste, was er geschrieben — er erreicht hier das Höchste im Idealen, was die Gegenwart denken kann." — Nach „Tristan" giebt es nur noch zwei Parteien — die Leute, die etwas gelernt, und die, welche nichts gelernt haben. Wen diese Oper nicht belehrt, der hat keine Musik im Leibe. So reiche, klare und originale Polyphonie giebts in nicht allzuvielen früheren Partituren. Sie kennen mich zu gut, als daß Sie meinen sollten, ich wäre in überspannte Schwärmerei verfallen: Sie wissen, daß mein Herz erst bei der Behörde des Kopfes um Erlaubniß fragt, sich zu begeistern. Nun, mein Kopf hat hier unbedingte Genehmigung ertheilt. Populär kann „Tristan und Isolde" kaum werden, aber jeder einigermaßen poetisch begabte Laie wird gepackt werden müssen von der Erhabenheit und Gewalt des Genies, die sich in diesem Werke offenbaren. Abgesehen von allem Uebrigen: — ich versichere Ihnen, die Oper ist der Gipfelpunct bisheriger Tonkunst! —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am Hoftheater zu Dresden ist die Anzahl der jüngeren Talente für zweite Partien wieder um einen Sänger, den lyrischen Tenor Hr. Hardtmuth vergrößert worden.

Th. Formes hat infolge der Genesung Ander's sein Gastspiel in Wien beendet und ist nach Berlin zurückgekehrt.

Ein neuer Tenorist, Hr. Bukovich in Wien, der längst in Aussicht gestellt worden war, ist vor kurzem endlich zum erstenmal als Max im „Freischütz" aufgetreten. Der Erfolg, obwol aufmunternd und anerkennend, ist doch hinter den Erwartungen zurückgeblieben, welche vielseitige Reclamen vorbereitet hatten.

Die Pariser große Oper hat in Mario eine seiner glänzendsten Celebritäten verloren. Derselbe hat sich zugleich mit der Grisi nach Madrid gewandt und wird als Impresario sein Glück mit einem eigenen Theater versuchen.

Der Tenorist Young hat im „Tell" sein neues mehrmonatliches Gastspiel in Leipzig eröffnet.

General v. Frays in München ist auf sein wiederholtes Ersuchen der Leitung der Hoftheater-Intendanz enthoben worden. An seine Stelle ist der bisherige Inspector Schmidt mit der Verwaltung betraut worden.

Musikfeste, Aufführungen. Das Stiftungsfest des Dresdener Männergesangvereines „Orpheus" scheint den neuesten Nachrichten zufolge einen außerordentlich glänzenden Charakter tragen zu sollen. Wir fügen den bereits in vor. Nummer gegebenen Notizen hinzu, daß die königl. Capelle unter Leitung von Krebs, die Hofopernsänger Mitterwurzer, Rudolph und Freny, sowie Musik-Dir. Julius Otto und Capell-M. Franz Abt aus Braunschweig zur Mitwirkung gewonnen sind. Der Chor wird aus ungefähr 300 Sängern bestehen. Wagner's „Liebesmahl der Apostel", daß seit der Aufführung unter des Componisten Leitung beim „Allgemeinen Männergesangfest" 1843 zu Dresden nicht wieder gehört wurde, scheint der Gegenstand ganz besonderer Sorgfalt gewesen zu sein und wird mit Spannung erwartet.

Neue und neueinstudirte Opern. Die als Gerücht schon vor längerer Zeit angekündigte aber noch viel bezweifelte erste Aufführung von Richard Wagner's „Tristan und Isolde" in Carlsruhe scheint doch nicht ganz unwahrscheinlich zu sein. Die Augsb. Allg. meldet die Widmung und Einsendung der vollendeten Oper an die Großherzogin Louise, und spricht auch von Vorbereitungen zur Aufführung.

Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploërmel" wird am Dresdener Hoftheater als nächste Novität vorbereitet.

Auszeichnungen, Beförderungen. F. Liszt hat vom Pabste wegen seiner Verdienste um die Kirchenmusik das Commandeurkreuz des Ordens des heiligen Georg empfangen. Das Dresdener Journal theilt diese Nachricht mit der Bemerkung mit: „Schade, daß man in Wien außer Stande ist, Liszt's Graner Messe aufzuführen." Statt „Wien" soll es wol „Rom" heißen, denn in Wien ist die Graner Messe bekanntlich wiederholt zur Aufführung gekommmen.

Vermischtes.

Liszt und die ungarische Musik. In dem kürzlich erschienenen Werke Liszt's „Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie", auf welches wir noch ausführlicher zurückkommen wollen, werden die nationalen Melodien der Ungarn als ein von den Zigeunern überkommenes Eigenthum erklärt. Dieses Resultat seiner Forschungen wurde von der magyarischen Presse mit großem Unwillen aufgenommen und schwere Vorwürfe wurden gegen den sonst so gefeierten Sohn des Landes laut. Zur Vertheidigung des Angegriffenen veröffentlichte nun Hr. Heckenast in der „Magyar Satjó" ein Schreiben, welches Liszt unterm 27. August aus Weimar an den ungarischen Verleger gerichtet. Wir entnehmen diesem Briefe folgende Stelle:

„Es ist jedem unparteiischen Leser unmöglich, nicht durch das ganze Werk hindurch die aufrichtigste und warme Anhänglichkeit des Verfassers für sein Geburtsland vibriren zu hören. Dessenungeachtet faßt die Aufrichtigkeit des Patriotismus nicht die Verblendung in Sachen der Kunst und Wissenschaft in sich, und verdammt keineswegs diejenigen, welchen es wehe thut, daß man durch den Patriotismus in allen Fragen incompetent werden soll, welche Gerechtigkeit in der Erwägung der Thatsachen und Genauigkeit im Raisonnement erheischen. Was mich anbelangt, so schien es mir, daß unserem Vaterlande mehr Ehre aus seinen moralischen Eigenschaften erwachse, die es der Achtung und Bewunderung der anderen Völker würdig machen, und daß ich bestrebt war — mehr als es bezüglich meines Gegenstandes bisher geschehen — dieselben hervorzuheben, indem ich darlegte, daß es eben diesen Eigenschaften zu danken sei, wenn die nationale, in dem Boden und der Seele des Ungarn eingewurzelte Musik, eine ungarische Musik ist, daß Ungarn kein Interesse daran haben kann, sich ein Erfindungspatent für die Anwendung gewisser Intervalle einer Scala zu vindiciren, welche aller Wahrscheinlichkeit nach indischen Ursprungs und uns von den Ufern des Ganges zugekommen ist."

Die „Berliner (Bock'sche) Musikzeitung" berichtigt eine Zeitungsente, welche mehrere Journale bezüglich Meyerbeer's gebracht haben. Dieser nämlich, heißt es, habe wenig Aussichten, seine neueste Oper „Le pardon de Ploërmel" auf deutsche Hofbühnen zu bringen. Als er, wird erzählt, in Berlin, um die Schwierigkeiten zu ebnen, sich persönlich an den Prinz-Regenten wendete, soll ihn dieser bei den ersten Worten unterbrochen und gesagt haben: „Ein königl. Preußischer General-Musikdirector hätte in der jetzigen Zeit vielleicht besser gethan, das erste Urtheil über seine Oper einem deutschen, anstatt einem französischem Publicum zu überlassen," worauf der Prinz dem franzosenkriegerischen Maestro den Rücken wandte. Die Berl. Musikz. bemerkt hierzu: „Wir überlassen dem Leser die Beurtheilung und Würdigung solcher unlauteren Erfindung, indem wir die Thatsache mittheilen, daß Meyerbeer seit der Aufführung seiner neuen Oper in Paris und London bis zum Erscheinen jenes Artikels nicht in Deutschland war, mithin nicht der Ehre theilhaftig werden konnte, S. k. Hoheit den Regenten von Preußen zu sprechen, deshalb ihm keine derartige Beschwerde vorgetragen und selbstverständlich die erdichtete Antwort auch nicht erhalten hat. Meyerbeer hatte aber auch gar keine Veranlassung, die Initiative für die Aufführung seiner Oper zu ergreifen, da vor Erscheinen der Partitur bereits beim Verleger 22 der ersten Bühnen, unter denen Berlin und Wien, diese bestellten, und es nur von der Entscheidung des Meisters abhängen wird, welchen Bühnen der Vorzug zu geben, wobei kein anderer Maßstab als der der möglichst entsprechenden Besetzung die einzige Richtschnur abgiebt."

Die Mannheimer Tonhalle macht bekannt, daß von den eingesandten vierzehn Nonetten durch die Preisrichter L. Hetsch, V. Lachner und Moscheles die Composition eines Hrn. Eduard Silas „je eine Stimme für den Preis und eine für besondere Belobung erhalten habe". Außerdem wurden der Belobung für werth gefunden die Arbeiten des schon mehrfach prämiirten V. E. Becker in Würzburg, Johannes Hager in Wien, H. Neumann in Heiligenstädt und Thomas Täglichsbeck in Dresden.

Dem „Wanderer" zufolge soll das Eingehen der „italienischen Oper" zu Wien definitiv beschlossen sein. Durch jahrelanges Hinsiechen mußte dieses Institut zwar unverkennbar seiner Auflösung entgegeneilen, es ist aber auf der anderen Seite nicht zu verkennen, daß unsere deutschen Sän-

ger hinsichtlich des Gesanges und der dramatischen Verve der Italiener noch viel aus lebendiger Anschauung hätten profitiren können.

Das Directorium der Cölner Abonnementconcerte wird wegen des eingetretenen Theatermangels im künftigen Winter einige Concerte mehr veranstalten, als sonst üblich gewesen sind. Zugleich hat dasselbe eine ansehnliche Summe ausgesetzt, um das durch den Ausfall des Theaters in seinem Verdienst wesentlich beeinträchtigte Orchester in etwas zu entschädigen und als Ganzes zusammenzuhalten.

Einer Uebersicht über die Opernaufführungen des Breslauer Stadttheaters vom Juni 1858 bis 1859 entnehmen wir folgende Daten, die beim blosen Zahlenanblick eine höchst anerkennenswerthe Thätigkeit beweisen. Es kamen von neuen oder neu inscenirten Opern zur Aufführung: Dorn's „Nibelungen" (3mal); Flotow's „Pianella" (12mal); Offenbach's „Verlobung bei der Laterne" (21mal); Gustav Schmidt's „Weibertreue" (4mal); Wagner's „Rienzi" (11mal), „Tannhäuser" (6mal) und „Lohengrin" (4mal). Hinsichtlich des „Rienzi" ist Breslau neben Dresden, soviel uns bekannt, die einzige Bühne, die dieses Werk auf ihrem Repertoir hat. Wir geben diese exceptionelle Stellung desselben nur den außerordentlichen Schwierigkeiten der Titelpartie schuld; wenn genügende Vertreter dafür häufiger gefunden würden, dürfte die Oper gleich den späteren des Componisten des allgemeinsten Erfolges ebenso sicher sein.

In Amsterdam bereitet sich ein neues Theaterunternehmen mit sehr günstigen Auspicien vor, eine deutsche Oper, der eine königliche Subvention von jährlich 10,000 Fl., und eine städtische Unterstützung von 9000 Fl. garantirt ist, nächstdem steht auch noch ein nambafter Zuschuß vonseiten der Stände in Aussicht, so daß man schon diesen Winter auf das Zustandekommen des Projectes rechnet.

Der allgemeine deutsche Musikverein.

Seit der vorläufigen Begründung desselben durch unsere Tonkünstler-Versammlung sind wiederholt theils darauf gerichtete Anfragen an uns ergangen, theils directe Anmeldungen zur Mitgliedschaft. Da wir jedoch Specielleres zur Zeit darüber noch nicht mitzutheilen haben, so mögen uns die Herren Einsender gestatten, unsere Antworten auf diesem Wege zu erledigen, indem wir bemerken, daß uns Anmeldungen zur Mitgliedschaft fortwährend willkommen sind, und dem bereits vorhandenen zahlreichen Mitglieder-Verzeichniß beigefügt werden. Genauere Mittheilungen über das Ganze sind erst dann möglich, wenn die Commission ihre Arbeiten beendet hat.

Preisaufgabe der Neuen Zeitschrift für Musik.

Mit Bezug auf unsere mehrfach bereits wiederholte Anzeige bringen wir in Erinnerung, daß der Termin der Einsendungen sich naht, indem dieselben nur bis mit Einschluß des 1. Octobers d. J. angenommen werden können. Bis dahin also wolle man dieselben unter unserer Adresse an uns gelangen lassen.

D. Red.

Briefkasten.

Hrn. Dr. Sch. in B. Ihr Artikel erscheint nicht in d. Bl., sondern, zugleich mit allen anderen hier nicht veröffentlichten, in einer selbständigen Brochure, welche binnen kurzem zur Versendung gelangt. Die in Aussicht gestellte nicht zu ausführlich zu haltende Kritik wollen Sie daher gefälligst immer an uns gelangen lassen.

Intelligenz-Blatt.

Einzelne Nummern der Neuen Zeitschrift für Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 16. September 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 12.
Einundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Zur Gesangscomposition.

Von

Dr. Hermann Zopff.

(Schluß.)

Nun zur Betrachtung der wichtigsten Einzelnheiten. Als Forderung richtigen Gefühles ergiebt sich, daß die kurzen (unbetonten) Sylben auf die sog. schlechten Tacttheile fallen. Hieraus geht hervor, daß alle Melodien, welche auf den schlechten Tacttheilen höhere (also hervortretende) Töne enthalten, im Gesange, zumal bei ruhiger Stimmung, unpassend sind, daß es, streng genommen, leichtsinnig, nachläßig vom Componisten ist, wenn er solche Wendungen über den Text gießt. Zuläßig oder nothwendig sind dieselben dagegen dann, wenn der Dichter, gegen die Prosodie verstoßend, eine lange Sylbe, ein hervorzuhebendes Wort auf einen kurzen Versfuß gesetzt hat. — Ist ferner die Stimmung eine besonders gehobene, erregte, dann bemerken wir, daß bei dem Sprechen in solcher Stimmung einzelne Sylben oder Wörter, welche ihrer Bedeutung nach in ruhiger Stimmung zur Betonung unberechtigt sind, durch den Strom des Gefühls, der Leidenschaft getragen, oft ganz gegen logische Betonung abweichend, in höheren Tönen erklingen. Besonders sind es Ausdrücke der Empfindung, wie „o, ach, wie", oder Ausdrücke des Nachdrucks, wie „so, ja" oder noch schlichtere Wörter, besonders „und", worauf der Redner in inniger, warmer Stimmung gern die Betonung legt, wenn er die Hörer recht eindringlich ermahnen oder mit einem Wunsche erfüllen will. Ein solches „und", welches dadurch dieselbe Geltung bekommt, wie ein „o" oder „ah", nennt man ein emphatisches „und", weil man durch dasselbe seiner Insinuation größeren Nachdruck geben will. Unter die emphatischen Betonungen gehört auch das Hervorheben von Vorsylben wie „er" (in Erbarmen, erhören). Ferner werden Vorsylben, wie „ver", „ge", „zer" oft sehr hoch gehoben im Ausdruck starken Schmerzes oder übermäßiger Freude, z. B. in „Schmerz-zer-rissen", wo „zer" in sehr hoher, „rissen" dagegen in ganz tiefer Stimmlage ausgerufen wird, als wolle man durch den Abstand beider Töne das zerreißen recht lebendig und eindrücklich schildern. Ein geistreiches Beispiel des umgekehrten Falles findet sich bei Gluck in seiner „Iphigénie en Aulide", wo er im zweiten Act die Iphigenie in ihrer „freud- und leidvollen" Arie in der immer mehr gesteigerten Aufregung und Unruhe auf „agité" vom tiefen e bis zum hohen a hinauf klagen läßt.

Dies führt uns zur Betrachtung der Affecte der Leidenschaft, des Zornes, in denen wir, nicht mehr Herr über uns, einzelne Sylben in ganz unmotivirten Intervallen herausstoßen. Das geistreichste Beispiel der für einen solchen Zornesausbruch treffendsten Declamation giebt Gluck in seiner Arie der Klytämnestra: „Armez vous d'un noble courage", in welcher die einzelnen Sylben ganze Octaven hinauf- und hinabfliegen, als wolle die götterstolze Klytämnestra, erbittert über die ihr mitgetheilte Perfidie, Alles um sich zerreißen und zermalmen.

In derselben Oper finden sich ferner geistreiche Beispiele von Betonungen nach der Tiefe, so in der Arie des Kalchas, wo er den Königen zuruft, sich vor der Gottheit zu beugen, die Versenkung der letzten Sylbe von flechissez; oder im dritten Act, wo Iphigenie von Achilles Abschied nimmt und ihm Treue bis zum Grabe versichert, senkt sich ihre Stimme bei dem Gedanken an das Grab auf „jusqu'au tombeau" so tief, als öffne sich bereits das Grab gähnend vor ihren Augen.

Noch sind endlich in Betracht zu ziehen die Affecte der Resignation, der Gleichgiltigkeit, dumpfen Schmerzes, in denen die Sprache eine ganz tonlose ist, und daher auch im Gesange eine größere Sylbenzahl oft auf ein und demselben Tone zu singen ist.

Schließlich will ich nicht unterlassen, auch noch die Psychologie der Intervalle zu beleuchten. Nicht ohne Besorgniß gehe ich daran, die Aufmerksamkeit auf ein Gebiet zu lenken, wo man sich so leicht in die einseitigste Speculation verirren kann, wenn man sich nicht von vornherein bescheidet, diese ebenso wichtige als verfängliche Seite stets unbeschadet der bis hierher betrachteten Hauptanforderungen der Declamation zu beachten und zu cultiviren. Vorbemerkt, daß wir in den folgenden Andeutungen jeden Ton unseres Gesanges vom Grundtone aus, also als Intervall seines Accordes seiner Tonart betrachten, finden wir, daß sich die Intervalle in charakteristischer Weise in ihrem Eindruck auf unser Gemüth unterscheiden. Wir finden z. B. daß, während der Charakter, der Eindruck des Grundtones ein bestimmt abschließender, der der großen Terz ein harter, frisch nach oben, vorwärts treibender ist, die kleine

Terz einen weichen, verschleierten, bedeckten Charakter hat und die kleine Septime einen verlangenden, stillsehnsuchtsvollen Eindruck macht. So erscheint uns bei fernerer vergleichender Prüfung der Charakter der Quinte als ein schwankender, jener der großen None als ein überschwänglich freudiger, der kleinen None aber als ein überwiegend schmerzlicher, ohne alle anderen Intervalle mit ihren feineren Unterschieden in Erwägung zu ziehen. Nur darauf will ich noch die Aufmerksamkeit lenken, daß die Lagen und Umkehrungen der Accorde einen dem ihrer Baßtöne (nicht Grundtöne!) analogen Eindruck machen und daß man daher den Eindruck jedes Intervalles der Melodie stets in Verbindung mit der Lage des unter demselben liegenden Accordes, also in seinem Charakter durch den des Baßtones modificirt, betrachten muß.

Im Allgemeinen sind übrigens alle diese Bezeichnungen nicht genau und erschöpfend, nicht fein genug, um den Eindruck einer Sprache wiederzugeben, die nicht mit Worten, sondern — in unendlich idealerer Weise — in Tönen zu uns redet. Besonders rathe ich, zu bedenken, wie ungemein vielen Nuancen der Totaleindruck durch die Aufeinanderfolge verschiedener Intervalle, Tonarten und Lagen des Accordes, durch die Höhe oder Tiefe der Stimmlage und der zunächst befindlichen Intervalle unterworfen und somit ein so complicirter ist, daß wir nur in seltenen Fällen den Eindruck eines einzelnen Intervalles unabhängig von dem anderer Factoren erhalten. Daher erscheint es wenigstens im Anfange des Studiums rathsam, bis die Routine unbefangenere Uebersicht geschaffen hat, nur in diesen wenigen Fällen, nämlich nur für das im ganzen Satze am meisten hervortretende Wort das treffendste Intervall auszuwählen, und selbst auch dies nur dann, wenn dadurch die Declamation an sich und die wirksamste Stimmlage nicht zu sehr beeinträchtigt wird, wie es uns Bach, Gluck und Händel an vielen geistvollen Beispielen lehren. Betrachten wir z. B. bei Gluck in der in Bezug auf ausgeprägte Declamation überhaupt zuverlässigsten „Iphigénie en Aulide“ (man studire jedoch nicht etwa aus den von traditionellen Fehlern wimmelnden Clavierauszügen, sondern aus der in Paris gedruckten von Gluck selbst durchgesehenen Partitur in französischer Sprache) den Anfang der ersten Arie des zwischen dem Gehorsam gegen die Götter und der Liebe zu seinem Kinde schwankenden Agamemnon, so finden wir die treffendste Schilderung dieses Schwankens und somit für den Charakter, oder richtiger für die Characterlosigkeit der Quinte in dem ersten Aufschwunge von g nach der trostlosen Mollquinte d, im zweiten Tacte im Ausdrucke noch gesteigert durch die mit derselben grell dissonirende kleine Unterdominanten-Terz (es) in der Begleitung; bei dem bald folgenden ordonnez aber kann sich der Göttersohn Agamemnon nicht enthalten, in seinem verhaltenen Schmerz und Zorn aufzufahren zu der zur kleinen None sich umwandelnden Mollterz as, bis er endlich, von Kummer gebrochen, die Götter um ihre Gunst anfleht (s. die kleine Septime es auf propice). So finden wir eine der treffendsten Anwendungen der großen Terz am Anfange des Champagnerliedes im „Don Juan“, der großen None (g) im ersten Finale des „Lohengrin“.

Doch ich will, wie gesagt, hierin nicht zu weit gehen, da dieses Gebiet zu verführerisch für kleinliche Speculationen ist. Der Studirende, dem es Ernst um die Sache ist, suche den Eindruck der Intervalle durch sorgfältige Beobachtung und Vergleichung abzulauschen und gehe nicht eher an die Anwendung des hier Angeregten, bevor er nicht mindestens Jahre lang den Charakter derselben mit allen durch die nächste Tonumgebung bedingten Modificationen so lebendig in sich aufgenommen hat, daß ihm dann bei den entscheidenden Momenten die treffendsten Intervalle ungesucht sofort vor die Seele treten.

Ueberhaupt kann ich dem angehenden Gesangs-Componisten nicht genug empfehlen, die Stimmungen und Leidenschaften in ihren unendlich verschiedenartigen Nuancen unablässig im alltäglichen Leben, auf der Straße, auf dem Marktplatze, auf der Rednerbühne, auf der Kanzel, kurz überall und zwar am besten da zu belauschen, wo sich die Menschen, sich unbeachtet glaubend und darum ungeschminkt, ihren Regungen frei überlassen, und die Betonung ihrer Worte in solchen Augenblicken so oft und so lange mit größter Aufmerksamkeit zu verfolgen, bis man für alle Affecte nach und nach die richtige Declamation in sich lebendig aufgenommen hat und sie nicht nur im Allgemeinen treffend wiederzugeben versteht, sondern auch imstande ist, jeder einzelnen Sylbe, jedem Laute durch angemessenes Steigen und Fallen der Intervalle, kurz durch richtige Accentuation gerecht zu werden, den Text mit größter Treue und Resignation auszulegen und zu Ehren zu bringen, anstatt denselben wie bisher durch Uebergießen, wenn auch vielleicht noch so reizvoller, doch gewöhnlich ungerechtfertigter Melodien zu verzerren, zu verdecken und zu ersticken.

Umschau in der neuesten Clavierliteratur.

Unter obiger Ueberschrift gedenken wir in längeren oder kürzeren Zwischenräumen je nach der Quantität des dargebotenen Stoffes in möglichst gedrängter Kürze über die werthvolleren Erscheinungen im Gebiete aller Gattungen der Claviermusik Bericht zu erstatten. Selbstverständlich begeben wir uns dabei aller Censorfunctionen — das Schlechte, Unkünstlerische zu rügen heißt ihm eine unverdiente Ehre anthun. Eintagsfliegen mit schleichendem Gifte tödten wollen — welcher Nonsens! Wol mag hier und da gegen grobe Missethäter, gegen aufgeblasene Oratorien-, Opern-, Cantaten-Componisten ein energischer Protest, verbunden mit der scharf eingehenden Analyse aller gräulichsten Details, am Platze sein, um eine usurpirte Autorität zu entlarven, einer möglichen Geschmacksverirrung vonseiten derjenigen vorzubeugen, deren Neugier aus Unkenntniß des so häufig ignorirten resp. todtgeschwiegenen Besseren mit dem Mittel- und Untermittelmäßigen als pis-aller vorlieb nimmt — das unschuldige Feld der Clavierliteratur dürfte selten Veranlassung bieten zu polizeilichem Einschreiten.

Unter diejenigen Verleger jüngster Zeit, welche sich im Allgemeinen durch einen ziemlich würdigen Katalog vortheilhaft auszeichnen, ist unbedingt Hr. Rieter-Biedermann in Winterthur zu zählen. Seine letzte Sendung hat einige vorzüglich rühmenswerthe Nummern aufzuweisen. Wir heben von diesen heraus:

W. Bargiel, Op. 17. Suite (Allemande, Sicilienne, Burleske, Menuett, Marsch) für Pianoforte und Violine. Pr. 1 Thlr. 15 Sgr., und

W. Kalliwoda, Op. 10. Sechs Phantasiestücke für Pianoforte. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Hrn. Woldemar Bargiel's Talent ist es gelungen, sich, ohne alle Reclame, durch Gediegenheit und die fortschreitende Stylabrundung seiner Arbeiten allmälich allgemeiner be-

kannt zu machen. Die vorliegende „Suite" wird durch ihre wohlgegliederte, glatte Factur, die charaktervolle Klarheit der Themen und ihre maßvollen Ansprüche an die Technik der Ausführenden ihm neue Freunde erwerben. Der Claviersatz B.'s hat sich gegen seine ersten Arbeiten sehr geläutert, ohne banal zu werden, da seine Erfindung zu gleicher Zeit an wohlthuender Breite und Langathmigkeit gewachsen ist. Die Form der „Suite" ist sehr glücklich gewählt; wir haben der Auferweckung dieses Gegengiftes gegen die leider immer noch fortvegetirende vierbeinige Sonate (daß Ausnahmen zu statuiren sind, versteht sich) schon vor Längerem das Wort in d. Bl. geredet. Raff in seinen bei Kühn in Weimar publicirten zwei Claviersuiten, die in jedes denkenden Musikers Händen sich befinden sollten, hat der Reihenfolge der Stücke namentlich durch thematischen Zusammenhang allerdings ein innerliches Leben einzuhauchen gewußt; dies hindert uns nicht, bei Bargiel's Op. 17 die formale Ausführung als eine folgerechte anzuerkennen. Den langsameren Stücken „Sicilienne" und „Menuett" geben wir unbedingt den Vorzug; doch mangelt es der Intrade und dem Finale nicht an Schwung und Kraft, so daß man den etwas trockenen Humor der „Burleske" gern unbekrittelt mit in den Kauf nimmt. Hr. Bargiel darf durch seine letzten Arbeiten (wir erinnern beiläufig an die sehr noble, wenn auch etwas manfredisirende Trauerspiel-Ouverture) unter den begabtesten Ausläufern der Schumann'schen Schule nach Joachim die erste Stelle beanspruchen, denn er zeigt sich als ein entwicklungsfähiger Musiker. In diesem Prädicate scheint uns das höchste Lob zu liegen, welches man einem Gegenwartsmusiker ertheilen kann. Wir können es auch auf Hrn. Kalliwoda anwenden, dessen Phantasiestücke Op. 10 wir mit besonderem Vergnügen kennen gelernt haben. Hr. Kalliwoda, seit mehreren Jahren als Musikdirector an der Karlsruher Hofbühne, einem der wenigen wirklichen Kunstinstitute in Süddeutschland, in erfreulichster Weise thätig, dabei ein trefflicher Clavierspieler, gehört als Componist zu den überwiegend lyrischen Naturen, die sich jedoch von der bewußtlosen einseitigen Tonempfindelei der Süddeutschen im Allgemeinen zu befreien verstehen. Sein Opus 10 zeigt eine sehr anerkennenswerthe Vertiefung in ein mehr norddeutsches, ich möchte sagen, Schumann'sches Musikdenken, ohne daß bei diesem Proceß die ursprünglich specifisch-lyrische Ader sich etwa verblutet hätte. Im Gegentheil, der letzteren Ausdrucksfähigkeit hat sich gesteigert und an Intensivität zugenommen. Ein feiner poetischer Hauch weht in diesen Phantasiestücken, die den Eindruck machen, als seien sie aus den glücklichsten Stimmungsmomenten nur soeben herausimprovisirt. An einigen Uebergangsstellen hätte vielleicht im Kitt noch etwas mehr gefeilt werden können, doch bei verständigem Vortrage, der Licht und Schatten gehörig zu vertheilen weiß, werden diese unwesentlichen Mängel keine Störung des Flusses verursachen. Ohne bedeutende Schwierigkeiten zu bieten — die Mittelsätze in der Idylle und dem Notturno, welche studirt sein wollen, sind mit più lento bezeichnet — verlangt doch die Ausführung einen Spieler, der an Chopin und den leichteren Stücken von Liszt Nuancirung und Freiheit wie Feinheit des Vortrags gelernt hat. Der melodische Reiz der meisten Motive lohnt schon einige Sorgfalt. In dem Schlußstücke, der Serenade, möge man sich eine unbequeme Zweistimmigkeit (S. 23, System 4), die nicht viel zu sagen hat, abändern. Am gelungensten ist jedenfalls Nr. 1 Impromptu und Nr. 3 Rhapsodie. Bei dem Notturno erscheint mir das Hauptthema etwas allzu schmachtend — ein Vorwurf, den die Frische des Alternativo in Cis moll entkräften kann. Wir hoffen, der Componist werde einmal Muse zu einer größeren Arbeit finden.

Ein hervorragendes Interesse beanspruchen zwei Clavierstücke, welche kürzlich in Berlin bei Bahn (Trautwein) das Licht der Öffentlichkeit erblickt haben. Es sind dies:

Louis Ehlert, Carnevalsstück Op. 26 und Walzer Op. 27 für Pianoforte,

welche ein Recht auf mehr als oberflächliche Beurtheilung besitzen und zu dem Besten gehören, was in neuerer Zeit an Originalcompositionen in jenem Clavierstyle erschienen ist, welchen man als zwischen dem Concert- und (dem edleren) Salonstyle mitten inne stehend bezeichnen kann. Sehr interessant! Jedenfalls viel interessanter, als die gleichzeitig erschienene literarische Arbeit „Briefe über Musik an eine Freundin", würden wir sagen, wenn dies nicht ebenso unhöflich, als ungerecht wäre. Ich will lieber annehmen, die beiden genannten Compositionen wüschen den Autor von seiner literarischen — Uebereilung — rein, als diese letztere trete der ersteren zu nahe. Als ich jenes Buch mit mehr Bedauern, als Entrüstung gelesen, — das letzte Kapitel ist leider fast das einzige erfreuliche — konnte ich der Absicht einiger Freunde, eine pikante Refutation zu erwidern, nur abmahnend mit dem Bemerken, dies werde bereits von anderer Seite her geschehen, entgegentreten. Diese wenig wunderbare Prophezeiung hat sich in vollem Maße erfüllt. Hrn. Ehlert's Uebereilung ist durch Leute gestraft worden, deren Lob — als Zeugen mögen seine Op. 26 und 27 sprechen — ihn nicht ergötzen darf, über deren Tadel und Angriffe er sich aber doch ärgern muß. So geht es allen Constitutionellen; die Ultrareactionäre überheben uns der widrigen Arbeit, sie abzuthun und zu bestatten. Das vermeintliche juste milieu erweist sich schließlich immer als ein triste milieu. Hrn. Ehlert steht heute eben noch kein Minos-Spruch zu über gewisse Leute und deren Werke — er hat seine Kenntniß derselben noch viel zu sehr zu vervollständigen, bevor er sie im „vornehmen" Dilettantentone eines abgetragenen Jean-Paulismus zu loben oder zu tadeln wagt. Hätte er sich die Freundlichkeit erwiesen, die Stillung seines literarischen Bedürfnisses auf die Epoche einer größeren Abklärung seines Urtheils zu verschieben, er hätte, gleichviel ob feindlich oder freundlich gegen die neudeutsche Richtung, ein seriöses und beachtungswerthes Votum abgeben können. Wir bitten um eine zweite — gänzlich umgearbeitete Auflage — vorläufig können wir dem Schriftsteller Ehlert nur aufrichtigst condoliren, daß wir uns zu seiner Brochure zu gratuliren haben. Der ethische Geist des Schlußkapitels möge dann seiner Feder dictiren und ihn vor der Unaufrichtigkeit bewahren, Dinge, von denen er sehr genau weiß, daß unsere Partei sie mehr als Curiosa betrachtet, uns als die Quintessenz unserer Bestrebungen vorzu — scherzen.

Mit dem Carnevalsstück darf sich das Repertoir jedes nicht allzu windigen Claviervirtuosen bereichern. Vom ersten bis zum letzten Tact ist die Arbeit lebendig, geistreich und effectvoll. Wenngleich das humoristische Moment vornehmlich accentuirt ist, so hält es sich doch vollkommen in den Schranken; Abschweifungen ins Burleske finden sich nicht vor. Ein sehr durchsichtiger Domino läßt überall den ernsthaften Musiker erkennen, der als Protestant den Carneval nicht ernst genug nimmt, um ihn mit Ausgelassenheit zu feiern. Schumann's Carneval und Faschingsschwank enthalten weit mehr sprudelnde Genialität; Ehlert bietet pointenreichen Conversations-Esprit, der, auch über die zarteren melodischen Momente hingegossen,

diesen eine besondere Würze leiht, so daß das an Liszt's Festklänge erinnernde Motiv (namentlich auf Seite 10 und 11) dessenungeachtet Selbständigkeit behauptet. Der Clavierstyl ist brillant, fließend und nur an wenigen Stellen für mittlere Spieler anfangs verblüffend, die formelle Abrundung, wie sich nach den Antecedentien des Componisten erwarten läßt, mit großer Meisterschaft ausgeführt.

Auf ein weniger zahlreiches Publicum wird der Walzer Op. 27 zu rechnen haben, der an Originalität der Erfindung, an Feinheit und Raffinement (wir nehmen das Wort im guten Sinne) der Details z. B. die Chopin'schen Walzer übertrifft und in dieser Hinsicht mehr Analogie mit den Liszt'schen zeigt. Der Autor wird es hoffentlich nicht beklagen, wenn gewisse Kläffer bei Gelegenheit dieses Stückes über „zukünftlerische" Klänge heulen werden; er weiß ja wohl, daß Caviar nicht aller Leute Leckerbissen ist. Eine Fülle neuer und reizvoller Wendungen im Melodischen und Harmonischen, eine schöne Rhythmik, welche durch den Wechsel drei- und viertactiger Perioden anmuthig belebt wird, können den intelligenten Musiker nur mit einem Behagen erfüllen, das er des Häufigeren zu erneuern wünschen wird. Die technische Ausführung ist schwieriger als die Auffassung; doch bei der großen Verallgemeinerung technischer Hülfsmittel in der clavierspielenden Gegenwart wird das Stück auch dem gebildeteren Dilettanten nicht unzugänglich sein. Eine einzige Bemerkung vermag Referent nicht zu unterdrücken, weil sie sich ihm bei so manchen modernen Claviercompositionen aufgedrängt hat, selbst zuweilen bei Chopin (nie bei Liszt): sie betrifft die Führung der Bässe, und speciell geben die Tacte 9 und 11 des ersten Theiles Veranlassung dazu. Der Baß F springt, einigen nicht eben unumgänglichen Mittelstimmen in der eingestrichenen Octave zu Liebe, im dritten Viertel auf b, gegen den Wunsch des nicht verclavierten Ohres, das B hören möchte. Das bringt aber Verwirrungen und Mißverständnisse zuwege; man hat das F von dem einzigen guten Tacttheile, dem ersten Viertel, noch im Ohre, und faßt so unwillkürlich b als dem F untergeordnet auf, mithin empfindet man die beabsichtigte Auflösung des Dominantenaccords in den Dreiklang nicht als solche, sondern als in den nicht abschließenden Quartsextaccord erfolgend. Das ist claviermäßigunmusikalisch, und man gäbe gern die geistreichste Mittelstimme daran, um nur einen logischen Baß zu hören, der als solcher gleich dem König im Schachspiel schreiten muß, nicht gleich dem Springer über die Octaven hinaus Sätze vollführen darf, natürlich ausgenommen, wo der Sprung als Motiv auftritt, oder der Rhythmus, das Metrum dergleichen gestatten würde. Auch in derartigen Kleinigkeiten ist nächst der von Liszt die Schreibweise Raff's eine mustergiltige. Im Uebrigen pflegt sonst auch Hr. Ehlert sich eines sehr sauberen Satzes zu befleißigen, aus dem man nur bisweilen ein paar allzu überschwängliche Arpeggien oder unwirksame Intervallenverdoppelungen entfernt wissen möchte. Hans v. Bülow.

Bücher und Zeitschriften.

Friedrich Kempe, Friedrich Schneider als Mensch und Künstler. Ein Lebensbild. Dessau, H. Neubürger. Pr. 3 Thlr.

Ein stattlicher Octavband von 483 Seiten berichtet uns hier über das Leben und Wirken eines Mannes, dessen Lebenslauf in den engen Grenzen des tüchtigen Bürgers, des einfachen, liebenswerthen Menschen ohne bedeutende Schicksalsschläge und ohne die Abirrungen der bedeutenden genialen Naturen dahinfloß; dessen Wirken als Künstler, im besten Sinne conservativ, wenig gemein hatte mit dem gährenden, brausenden, himmelanstürmenden Schaffen der bahnbrechenden Neuerer. Der Typus des Talentbegriffes, in jeder Gattung von Musik zu Hause, für Alles und Jedes geschickt, bei jeder Schöpfung das eine Ziel vor Augen: für den täglichen Gebrauch eine handliche Form zu bieten, — so hat Fr. Schneider eine unermeßliche Zahl von Compositionen in einer langen Reihe von Jahren geschaffen, von denen doch nur Einzelnes — wir nennen sein „Weltgericht", eines der bedeutendsten oratorischen Werke nach Händel — auf der Höhe seiner Zeit stand, den gesteigerten Ansprüchen von heute aber weniger genügen kann.

Und doch über diesen Meister im Hausgewande eine selbständige Biographie, von solchem Umfange? — Es trifft sich hier, was schon oft betont: daß, wo irgend Einer das treue Abbild eines bedeutenden Geistes zu geben beabsichtige, die Begeisterung für ihren Gegenstand den Pinsel führen, die Linien bezeichnen müsse. Begeisterung hat auch das Kempe'sche Buch dictirt; — mag denn öfters das Original unter der Schilderung stehen, mag das ganze Leben des wackeren Meisters und eine Analyse seiner hauptsächlichsten Schöpfungen auch mit einem viel kleineren Raume erschöpfende Darstellung haben finden können, und also in dem vorliegenden Werke die gute Absicht, für das Gesinnungstüchtige und Solide des gesinnungstüchtigen und liebenswürdigen Schöpfers Freunde zu gewinnen, einigermaßen über ihr Ziel hinweggeschossen sein — als eine Bereicherung unserer musikalischen Literatur soll uns das Werk willkommen sein.

Willkommen namentlich aus dem Grunde, weil darin neben dem rein biographischen Inhalt, der von fast kärglicher Art und wol allen unsern Lesern bekannt ist, eine oft musterhafte Zergliederung von Schneider's Oratorien, die Angabe aller seiner Compositionen nach dem Zeitpuncte des Entstehens, nach Classen geordnet und mit den Anfangstacten in Noten geboten, und dann auch noch besonders neben dem persönlichen Wesen der erziehende, unterrichtende Theil der Schneider'schen Wirksamkeit eine warme Besprechung findet; hier dürfen auch wir in größerer Ausdehnung dem beistimmen, was der Verf. auf S. 282 über Schneider's Lehrweise sagt:

„Gehalt ohne Methode führt zur Schwärmerei, Methode ohne Gehalt zum leeren Klügeln; Stoff ohne Form zum beschwerlichen Wissen, Form ohne Stoff zu einem hohlen Wähnen." Diese Worte Göthe's scheinen mir ganz passend, an der Spitze des Kapitels über Schneider's Lehrweise zu stehen. Diesem Meister war das Geistige seiner Kunst die Lebensfrage und nicht das Sinnliche.

„Schon vor Marx und wie er sah Schneider als hohe Aufgabe der Compositionslehre „eine Bildungsschule für schaffende Künstler zu sein," bewies aber, wie Marx, durch die That, „daß sie nicht allein für Componisten, daß sie vielmehr für Jedermann, der sich tiefer für Musik bilden, sich nicht blos sinnlich oder in dunkelem Fühlen und Ahnen ihr annähern, sondern in ihr Wesen tief eindringen will, daß sie namentlich für Lehrer, Dirigenten und sonstige Vorgesetzte musikalischer Anstalten das unerläßliche und unersetzliche Bildungsmittel ist." Schneider war ein Vertreter der alten Kernschule; Luther, Bach, Trier, Schneider (der Vater), Schneider (unser Meister) — war die Reihenfolge der Träger der großen sächsischen Schule. Luther, Bach und unsern Schneider

beseelte Ein Princip, das der Wahrheit! Urkräftig ist ihre Kunst, verschieden zwar, wie ihre Jahrhunderte, weil fortschreitend mit der Zeit, ihren Erfindungen und daraus hervorgegangenen Mitteln, gerichtet aber auf den einen Urzweck aller Kunst, auf die Erziehung des Menschen für das Höhere. —

„Nicht aus Reformirleidenschaft gestalteten sich Schneider's Lehrsätze anders, als die seiner Vorgänger, sondern nur, weil er, von Gott mit Schaffenskraft und Schaffensdrang ausgerüstet, der Tonkunst Geheimnisse tiefer belauscht hatte, als seine unmittelbaren Lehrer. Ihm ist die Harmonie die Basis der Musiklehre; aus der Harmonie entwickelt er die Melodie, auf den harmonischen Zusammenhang der Worte und der Töne gründet er den Rhythmus. Die Ton- und Intervallenlehre dient ihm zunächst als Eingang in die Accordenlehre, woraus er dann die Harmonielehre weiter fördert. Sein System ist mit dem Gottfried Weber's innigst verwandt, nur viel einfacher und klarer, natürlicher und lebendiger. Erst aus der Harmonie entwickelt er die Melodienbildung, verbunden mit der Rhythmik, dem Periodenbau, woran sich dann die Grundlehren der Stimmführung schließen. Durch den Contrapunct (den einfachen, wie den doppelten) verschafft er seinen Schülern Freiheit mit Gesetz, macht sie reif zur Anwendung der in der Formlehre niedergelegten Wahrnehmungen. Jetzt deutet er die Kunstwege nur anregend an, damit die Individualität eines Jeden und zwar wieder um der Wahrheit willen sich geltend machen kann. Schneider trägt seine Lehrsätze mit bestimmter, präciser Sprache, mit der schärfsten Begriffssonderung vor."

Weniger bekannt als Fr. Schneider's Wirken als Lehrer eines Baake, Flügel, Dürrner, Thiele, Gathy, Markull, Stade, Spindler, Franz, Willmers, Uhlig, Saloman, Lux u. A., die Alle mit Liebe und Achtung ihren Meister nennen, und in deren Umgang er das Beispiel eines sittlich starken Mannes gab, ist die wahrhaft erstaunliche Zahl seiner Werke. Hier freilich gilt jenes oft anwendbare Wort: „Vieles, aber nicht Viel" in unliebsamer Weise, und auch der Genuß vorliegender Biographie wird oftmals von dem Gedanken gestört: wie viel für das Auge, wie wenig Früchte für das Leben! Sechszehn Oratorien, sechszehn Messen, fünfundzwanzig Cantaten, viele Hymnen und Psalme, Motetten, Chorlieder, sieben Opern, dreiundzwanzig Symphonien, eine ganze Reihe von Concertouverturen und Instrumentalsolos, sechszig Claviersonaten, über sechshundert Sologesänge u. s. w. — wer kennt sie alle? Welches Concertinstitut führt sie auf; ja, wer kennt nur das Wesentlichste, Hervorragendste darunter?!

Doch wir wollen darüber nicht vergessen, daß selbst ein Homer zuweilen geschlafen hat; und der Mann, der ein „Weltgericht" zu schreiben vermochte, verdient in der That die Bewunderung aller Kunstfreunde und die Lobsprüche seines Biographen, wenn auch der Ausspruch, daß Schneider auf diesem Gebiete das Höchste mit dem genannten Werke geliefert habe, — eine Einschränkung nothwendig macht.

P. L.

Wiener Briefe.

II.

Concert-Bericht.

(Schluß.)

Der Haslinger'schen Kammermusikabende, über deren erste Regungen ich in meinem vorigen Schreiben Ihnen berichtet, hat es seither zwei gegeben. Für dieses Concertjahr waren es die letzten Kundgebungen nach jener Seite. Ueber die Wiedergabe alles dort Gehörten ist nur Erfreuliches zu melden. Neben einem Trio für Clavier, Geige und Violoncell von Molique war eine wirklich bedeutende Spende dieser Soiréen Schumann's urwüchsig schönes Clavierconcert in A moll. Unser Dachs hat dieses Meisterwerk sehr glücklich, geschickt und getreu für zwei Claviere eingerichtet. Ferner die in strenger theils kanonischer, theils fugirter Form nach Schumann's Vorbilde geistreich gearbeiteten Clavierstücke von Käßmaier, demselben Componisten, dessen Quartett kurze Zeit darauf diese freudigen Erwartungen wankend gemacht hat; einige von Talent und Geschick zeugende und vom gutdeutschen Zeitgeiste lebhaft berührte Gesangscompositionen von Fr. Mair, Dr. Bizište und Förchtgott und einige hübsche Accordwendungen, die sich in Haslinger's größeren Compositionen: einer Sonate, einem Trio und mehreren Liedern, neben viel Flachem, ja Abgeschmacktem zerstreut vorfinden. — Jene Mendelssohnfeste sind in erster Linie von unserer Singakademie, in zweiter von der hiesigen Künstlergesellschaft „Aurora", endlich von einem noch enger geschlossenen Künstlerkreise ausgegangen, der sich „Frohsinn" nennt und allwöchentlich einmal in Absicht auf musikalischen Gedankenaustausch, vorzüglich aber zu dem Ende zusammentritt, um gute Kammermusik zu treiben und zu pflegen.

Ueber Hiller's „Saul", durch unsere Singakademie vor einiger Zeit ganz vortrefflich dargestellt, werden Sie mir wol eine lakonische Nachricht nicht übel deuten. So achtungswürdig mir dieses Componisten künstlerische Vergangenheit dasteht, und so schöne, wenn auch nicht große Hoffnungen ich auf sein neuestes Oratorium gesetzt, so kalt, ja unbefriedigt hat es mich gelassen. Vor Allem gebricht es dem Werke an Styl. Opernhaftes, aus allen möglichen Schulen Zusammengelesenes, steht hier dicht neben blos conventionell oder besser phrasenhaft Religiösem. Von einem dramatischen Leben, das sich — wenn auch nicht schrittweise, doch wenigstens in gewissen Momenten — zu einer Art von Lebendigkeit zu gipfeln wüßte, ist, ungeachtet des zu solchen Steigerungen sehr anregenden Textes, in dem Werke keine Spur zu finden. Es geht beständig in einem und demselben Geleise fort. Nur das bunte Gemisch aller möglichen Stylarten, die sogar bis zu Meyerbeer'schem und neuitalienischem Klangzeuge sich verirren, bringt in das einförmige Gebahren einigen, doch gerade den unrechten, ja heillosen Wechsel. Für diesen gänzlichen Mangel an Erfindung und Charakteristik weiß aber Hiller, der sonst so gewandte Meister, in diesem Werke nicht einmal durch irgendwie hervorragende Themenarbeit schadlos zu halten. Ich bin kein Fugenritter. Aber wenigstens ein erhebliches Stück solcher Art sollte doch in einem so ausgedehnten, dreistündig währenden Opus vorkommen. Nicht blos die Alten, auch Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt u. A. haben dies zugunsten dramatischer Steigerung lautende Princip in ihren hierher einschlägigen Werken treu befolgt. Selbst Hiller's „Zerstörung Jerusalems", das ich überhaupt für dieses Componisten glücklichsten Wurf erkläre, bringt manches ebenso kernige als fein gefühlte Stück Arbeit. Daß Hiller überhaupt der contrapunctischen Sprache ganz mächtig, hat er bis jetzt in allen seinen Werken, theils offen, theils verhüllt, bewiesen. Im „Saul" bringt er aber — wenn es sehr hoch kommt — nur abgeblaßte, längst breit getretene Nachahmungssätzchen oder Fugenanläufe, die immer nur auf phrasenhafter, doch nirgends auf kerniger Themengrundlage ruhen. Kurz, Hiller's „Saul" war in

Rücksicht auf die Wahl ein Fehlgriff. Doch volle Ehre der Aufführung seines „Saul". Die Chöre waren musterhaft eingeübt, auch die Solisten, meist Dilettanten, zeigten wackeren Fleiß. — Ueber Rubinstein's Oratorium „Das verlorene Paradies" erhalten Sie von mir demnächst einen besonderen Artikel. Das Werk nimmt nach meinem Dafürhalten eine so bedeutende Stellung als reife Frucht eines jungen Meisters und als durchweg charakteristisches Tongemälde ein, daß es der Mühe eines längeren Verweilens bei jenem Kerngeiste lohnt, der es durchdringt. In dieser Correspondenz sage ich Ihnen nur kurz: es ist ein reifes, tüchtiges Werk, das den Forderungen der Gegenwart gerecht wird. Der Erfolg desselben war ein dem trefflichen Componisten günstiger. Die Partie des Satan wurde durch Mayrhofer in unübertrefflich geistvoller Zeichnung hingestellt. Ihm zunächst wußten die Chöre die Absicht des Componisten zu entsprechender Geltung zu bringen. Auch das Orchester hatte seine Lichtmomente, doch wurde hier oft in zu grellen Tinten aufgetragen. Hier hätte unter günstigeren Prämissen gar Vieles feiner, duftiger und auch wieder gewaltiger betont werden können. Die Solisten — mit selbstverständlicher Ausnahme Mayrhofer's — hatten alle theils mit stimmlicher Unaufgelegtheit, theils mit ungenügender Herrschaft über ihren allerdings auch etwas spröden Stoff zu kämpfen, thaten aber ihr Möglichstes, um den sieghaften Eindruck der Rubinstein'schen Chöre mindestens aufrecht zu erhalten, ihrer weniger dankbaren Partie aber doch musikalisch zu genügen, was ihnen auch theilweise gelungen ist.

Da ich nun lange genug Correspondentenpflicht geübt, und noch auf einen eingehenderen Bericht über Rubinstein's Werk bedacht sein muß, so bin ich genöthigt, hier zu schließen, damit jener in großen Umrissen das „Verlorene Paradies" besprechende Aufsatz nicht etwa Schuld an dem allzufühlbaren Altern dieser Ihnen eben gemachten Mittheilungen trage.

S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am Sonntag den 11. September fand nach längerer Pause, nach der nothwendigen Sommerrast, wiederum eine Aufführung des Riedel'schen Vereines in der Thomaskirche statt. Ein vielseitiges, von dem feinsten Kunstverständniß ausgewähltes Programm, und eine — wenige mangelhafte Einsätze und Schwankungen abgerechnet — bis in die einzelnen Nuancen genaue Wiedergabe der so schwierigen Werke boten darin auch diesmal, wie schon oft, dem Laien wie dem Kenner einen erhebenden Genuß. — Es kamen zur Aufführung: aus der altitalienischen Periode ein Hauptwerk des gewaltigen Palestrina, „Die Improperia", vier- und achtstimmige Motette für zwei Chöre, im Jahre 1560 componirt; der Eindruck dieses weitbekannten und in der päpstl. Capelle seit drei Jahrhunderten alljährlich am Charfreitag aufgeführten Tonstückes, dessen edle Einfachheit dennoch so mächtige Wirkung übt, und das von zwei Chören auf gegenüberliegenden Tribunen der Kirche mit höchster Correctheit ausgeführt wurde, war ein packender. Der zweiten Nummer: „O vos omnes", vierstimmige Motette von Tommaso Lodovico da Vittoria, aus der römischen Schule wie Palestrina, aber kunstreicher gesetzt, als dessen „Improperien", und darum mehr den Musiker als den Laien ansprechend, ein Meisterstück kirchlicher Musik, folgte die vierstimmige Motette des Antonio Caldara „Regina coeli laetare". Ein leichtes, gefälliges Werk im Style der späteren Neapolitaner, denen Caldara sich anschließt, das an und für sich einen lieblichen, gegenüber aber den vorhergegangenen Riesen einen etwas kleinlichen Eindruck machte. — An diese drei Repräsentanten italienischer Kunst schlossen sich zunächst drei altdeutsche Meister an, von gleich erhabener Empfindung, aber gemessener, einfacher, ernster — wenn man will. Heinrich Schütz, der berühmte sächsische Capellmeister zu Dresden, war mit seiner Motette für sechs Stimmen: „Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr" und dem Schlußchor aus seiner Marcus-Passion für vier Stimmen vertreten, von denen der zweite, aus dem Jahre 1660, im 81. Lebensjahre componirt, zu dem Besten damaliger Zeit gerechnet werden darf. Es folgten: „O Lamm Gottes", fünfstimmiger Choral von Johannes Eccard, aus dem Jahre 1597, einer jener Mustersätze dieses brandenburger Capellmeisters und Schülers Orlandus Lassus', und „Sei nur still", geistliches Lied für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel von Joh. Wolfg. Franck, im Jahre 1687 componirt, einfach, aber von innigster Empfindung und von einer hiesigen Dilettantin mit klangvoller Stimme sehr correct und warm vorgetragen. — Die dritte Abtheilung füllte der schon vor einigen Jahren zur Aufführung gelangte Psalm 24: „Machet weit die Thore", für zwei Chöre a capella, von Arrey v. Dommer, als Repräsentant neuerer Kirchenmusik. Wir haben schon damals die geistvolle Auffassung, die vollständige Beherrschung der Mittel in diesem Werke gerühmt; wir wiederholen das heute und empfehlen den Dommer'schen Psalm als eines der werthvollsten Erzeugnisse unseres heutigen kirchlichen Styls auch anderen Gesangsinstituten auf das wärmste.

P. L.

Königsberg. Am 2. Sept. wurde hier durch Hrn. L. Schubert in Verbindung mit der Theatercapelle Hiller's „Loreley" aufgeführt. Die Partitur dieses sehr anziehenden Concertwerkes für Sopran- und Tenorsolo nebst Chor und Orchester ist vor nicht langer Zeit bei Kistner in Leipzig erschienen. Das Werk gefiel, und man würde gewiß nicht ungern eine nochmalige Aufführung hören; da man hier so selten etwas Anderes, als Beethoven und ihm Zeitverwandtes, überhaupt Allbekanntes, zu hören bekommt, müssen wir die Vorführung obiger Novität Hrn. Schubert als ein Verdienst anrechnen. — Die Damen Ferni hielten sich seit Frühjahr hier auf und haben allerlei Concertunternehmungen gemacht, sowol hier, als auch in der Umgegend. Ihr Spiel ist so schön, wie es ohne Nerv und künstlerisches Feuer sein kann. Die Damen Neruda spielten männlicher, herzhafter. Leider hat es jene Art Limonadenmusik gegeben (von Artôt, Beriot), von der eine Pièce uns entzücken kann, deren viele aber Uebelkeit bereiten können.

Liegnitz. Musik-Dir. B. Bilse steht in Unterhandlung mit Warschau. Derselbe hat mit seinem ausgezeichneten Orchester daselbst vor zwei Jahren einen so dauernden Eindruck hervorgebracht, daß von verschiedenen Seiten die ehrenvollsten Einladungen an ihn ergangen sind, im Frühjahr dahin zurückzukehren, um aufs Neue eine längere Reihe von Concerten zu veranstalten. Die während der letzten Wochen von Hrn. Bilse in Fürstenstein gegebenen Concerte haben so großes Aufsehen erregt, und solchen Andrang des Publicums zur Folge gehabt, daß der Raum nicht alle Zuhörer fassen konnte, und Hunderte zurückbleiben mußten. In Liegnitz selbst haben auch während des Sommers die Symphonieaufführungen (mit nur seltenen Unterbrechungen) ihren Fortgang; außer den Werken früherer Meister kamen auch die Gegenwart, Wagner, Gade, Schumann, desgleichen Ullrich, Vogt u. a. in ausgezeichneter Weise zu Gehör. Für den nächsten Monat ist die abermalige Aufführung des Oratoriums „Die Auferstehung des Lazarus" von J. Vogt angesetzt, und haben die Proben dazu bereits begonnen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In Prag haben die Gastspiele der Frau Marlow und des Hrn. Sontheim vom Stuttgarter Hoftheater einen äußerst glänzenden Erfolg gehabt; bei dem Letzteren hat eine nur zu häufig vermißte künstlerische Durchbildung überrascht.

Die Königsberger Operngesellschaft des Directors Woltersdorff, die seit einigen Monaten in Berlin gastirte, wird Ende September nach Königsberg zurückkehren.

Die Sängerin Frl. Fischer v. Tiefensee wird nach Holland gehen, um dort an verschiedenen Orten zu concertiren.

Alfred Jaell spielte am 3. Sept. in Salzburg u. a. das Beethoven'sche Es dur-Concert.

Richard Wagner ist in Paris angekommen; Verdi ebenfalls.

A. Krause wird bereits in den nächsten Tagen Leipzig verlassen, und sich an den Ort seines neuen Wirkungskreises, nach Barmen, begeben.

Die italienische Oper zu Paris hat einen neuen glänzenden Tenor erworben, Hrn. Morini, der bereits in Bordeaux und Marseille Sensation erregt hatte.

Marie Taglioni, die zur Oberinspectorin der mit dem Conservatorium in Paris vereinigten Tanzschule ernannt wurde, ist an den Comer See gereist, um ihre Tochter zu besuchen.

Die schwedische Sängerin Frl. Lieven trat in Aachen mit Erfolg als Elisabeth im „Tannhäuser" auf, und wurde demzufolge von der Direction zu einem längeren Gastspiele gewonnen.

Der Tenorist Woworski, der bei seinem neulichen ersten Debut in Berlin einen überraschend günstigen Erfolg hatte, ist für die königl. Oper daselbst vorläufig auf sechs Jahre engagirt worden. Woworski war früher in Gratz und in letzter Zeit in Stettin angestellt.

Musikfeste, Aufführungen. Das große Musikfest zu Bradford in England, das in den letzten Tagen des August eine Zuhörermenge von im Ganzen 15,417 Köpfen herbeigelockt hatte, und das durch die Damen Clara Novello und Sherrington verherrlicht ward, brachte am ersten Tage „Die Schöpfung", am zweiten Morgens das Dettinger Te Deum und einzelne Stücke aus „Judas Maccabäus", am Abend desselben Tages in einem gemischten Concert ein Ragout von mehr als zweifelhaften Bestandtheilen; am dritten Tage gab es am Morgen den „Paulus", am Abend ein zweites gemischtes Concert, in der That wieder sehr gemischt; am vierten Tage schlossen der „Messias" und am Abend ein gemischtes Concert mit einer neuen Cantate: „The Year", von Jackson, das Fest.

Das zuerst in Leipzig zur Aufführung gekommene Oratorium „Winfried" vom Organisten Engel aus Merseburg wird nun auch in Essen a. d. Ruhr und Mühlhausen in Thüringen vorbereitet. Wir empfehlen dieses bei seiner volksthümlichen, leichten Fassung leicht einzuübende Werk allen solchen Vereinen in kleineren Orten, die nur über wenige Stimmen, oder wenig entwickelte Kräfte zu verfügen haben.

Musik-Dir. G. Flügel, der bereits nach Stettin übergesiedelt ist, wird zur Leitung des diesjährigen mittelrheinischen Lehrer-Gesangfestes am 15. Sept. in Trarbach a. d. Mosel noch einmal in die Nähe seines früheren Wirkungskreises zurückkehren. Lehrer Fetz aus Dierdorf wird ihm bei diesem Feste assistiren.

Neue und neueinstudirte Opern. Von Offenbach wird bei den Bouffes parisiens schon wieder eine komische Operette: „Genivième de Brabant" einstudirt.

Musikalische Novitäten. Von Robert Franz steht ein classisches Album für Altstimme zu erwarten: „Acht Arien für Alt von J. S. Bach, bearbeitet von R. Franz", sind gegenwärtig im Stiche. Dem Werke wird eine Vorrede über den Standpunct des Bearbeiters und der Bedeutung der Bach'schen Musik für unsere heutigen Sänger vorangehen.

Literarische Notizen. Von August d. J. ab erscheint zu Pittsfield im Staate Massachusetts eine Musikzeitung: „Pittsfield musical Transcript" unter Redaction eines Hrn. Edw. B. Oliver und als Organ des dortigen Mendelssohn-Musikinstituts. Das Unternehmen trägt natürlich den Stempel des Unfertigen und der Halbbildung, mag aber doch als ein Zeichen der immer größer werdenden Musikliebe bis in die fernsten Gegenden der Erde gelten.

A. v. Lwoff, der Petersburger Componist, hat ein Werkchen „über den freien Rhythmus des altrussischen Kirchengesanges" veröffentlicht, worauf wir bei Gelegenheit zurückkommen werden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Friedrich Rietz, der Sohn des Capell-M. J. Rietz in Leipzig, wird die durch Sobolewski's Uebersiedelung nach Amerika vacant gewordene Stelle eines Capellmeisters am Stadttheater zu Bremen, wo er bereits zwei Jahre als Musik- und Chordirector fungirt hatte, übernehmen.

Vermischtes.

Wir haben schon wiederholt mit großer Anerkennung der Leistungen des Zwickauer Musikvereines gedacht. Es liegt uns heute der Geschäftsbericht vom 1. September 1858 bis 31. August 1859 vor, ein abermaliger Nachweis, daß sich Zwickau bei verhältnißmäßig geringen Kräften recht wohl mit manchen größeren Orten messen kann. In sieben Abonnementconcerten kamen u. a. das Stabat mater von Lwoff und das Requiem von Cherubini zur Aufführung, außer den bereits in d. Bl. namhaft gemachten Werken. — Neben den rein geschäftlichen Nachrichten liefert der vorliegende Geschäftsbericht die sämmtlichen Programme der Abonnementconcerte, denen eine Einleitung vorausgeht, die sehr treffend die Grundsätze bezeichnet, nach denen eine Concertdirection zu verfahren verpflichtet ist: „Soviel nun die Concertaufführungen betrifft, so ist als oberster, leitender Grundsatz festgehalten worden, daß der Vorstand theils wegen seiner fast ausschließlichen Zusammensetzung aus musikalischen Dilettanten nicht befähigt, theils den Rechten des Publicums gegenüber nicht befugt sei, sich auf einen der gegenwärtig die musikalische Welt theilenden Parteistandpuncte zu stellen, daß ihm vielmehr die Verpflichtung obliege, dem Publicum in geeigneter Auswahl und unter Berücksichtigung der vorhandenen Mittel zur Ausführung überhaupt die bedeutendsten Leistungen aus dem gesammten Gebiete der neueren Kunst vorzuführen".

Ein Capellmeister E. Hartmann aus Kopenhagen bereitete unlängst den Mainzern einen hohen musikalischen Genuß durch die Vorführung eines „großen Kriegs-Tongemäldes (die darin befindliche Schlachtscene von L. v. Beethoven), executirt mit Kanonen-, Peloton- und Tirailleurfeuer, Tambouren, Signaltrompetern und Hornisten, wozu ein Hohes Gouvernement die erforderlichen Mannschaften hochgeneigtest bewilligt". — Glückliches Mainz!

Meyerbeer's neuester Oper hat sich natürlich ohne Verzug auch die Muse der Vorstadttheater erbarmt. So wird auf dem Meißel'schen Theater in Berlin eine Travestie einstudirt unter dem Titel: „Eine Wallfahrt nach Pankow oder eine Heirath durch eine Ziege". Der Titel wird wol auch hier, wie bei ähnlichen Parodien, das Wesentlichste und Gelungenste des ganzen Witzes sein.

Die „sächs. constitutionelle Zeitung", die schon öfters mit mehr Oberflächlichkeit als Verständniß die Werke der neudeutschen Schule besprochen, zeigte auch jetzt wieder bei Gelegenheit des Orpheus-Jubiläums, daß ihr musikalischer Referent das „Liebesmahl der Apostel" von R. Wagner besser noch einmal zu Hause recht sorgfältig hätte durchnehmen dürfen, bevor er sich bei diesem immerhin schwächeren Werke des großen Componisten zu seinen kecken Aussprüchen hinreißen ließ.

Die diesjährige Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig hat u. a. auch die erfreuliche Folge gehabt, daß mehrere Musiker aus hiesigen Stadtmusikcorps, die dabei auf ausgezeichnete Weise mitgewirkt, vortheilhafte Engagements nach außen erhalten haben.

Der Pariser Musikzeitung zufolge hat sich der Violinspieler Wieniawski mit der Nichte des Componisten Osborne, Miß Hampton, verheirathet.

In Brüssel ist das königl. Theater mit „Robert der Teufel" wieder eröffnet worden.

In Amsterdam hat man den Plan, unter Subvention des Königs und der Stadt eine deutsche Oper zu errichten. Die Subventionen betragen zusammen 19,000 Gulden — wenig Hoffnung also auf künstlerische Leistungen, wenn die Betheiligung des Publicums nicht stärker wird, als beim dortigen deutschen Schauspiel.

In dem bereits oben erwähnten Concert, welches Alfred Jaell am 3. September in Salzburg zum Besten des Mozarteums-Pensionsfonds gab, kam u. A. auch die Ouverture zu „Rienzi" zur Aufführung. Es war das erste Mal, daß in einem dortigen Concert ein Werk von Wagner zu Gehör gebracht wurde, und das Publicum bezeugte demnach großes Interesse. Liszt's Graner Messe und Rubinstein's Ocean-Symphonie sollen im Laufe der nächsten Zeit dort ebenfalls zur Aufführung kommen. Die Messe führte Jaell in Privatkreisen bereits mehrfach am Clavier vor. So verspricht auch das Salzburger Musikleben unter Capell-M. Taux einen Aufschwung zu nehmen.

Von einem unserer Mitarbeiter geht uns folgende Nachricht über eine „Chorallehre nach den Grundgesetzen des mittelalterlichen Tonsystems, in die heutige Musiksprache und Tonschrift übertragen und erklärt von Stehlin" zu, die jedenfalls Beachtung verdient: „Der Verfasser führt sein System auf die Grundsätze des Guido v. Arezzo zurück, nimmt nur vier authentische und vier plagalische Tonarten an, versucht die Berechtigung des Halbtones im römischen Choral und begründet sein System aus dem Hexachord. Er componirte Nichts dabei, sondern übersetzte nur die Grundsätze in die heutige Musiksprache und Tonschrift. Die praktischen Beispiele, die im Anhang gegeben sind, bezeugen die Art und Weise, wie sich der römische Choral nach den Quellen und Tonschriften ausprägt. Es werden Opponenten dem Werke nicht fehlen. Freilich steht die gänzliche Verwerfung des ganzen Tones und die vollkommenste Berechtigung des Halbtones schroff der Anschauung sehr Vieler entgegen".

Preisaufgabe der Neuen Zeitschrift für Musik.

Mit Bezug auf unsere mehrfach bereits wiederholte Anzeige bringen wir in Erinnerung, daß der Termin der Einsendungen sich naht, indem dieselben nur bis mit Einschluß des 1. Octobers d. J. angenommen werden können. Bis dahin also wolle man dieselben unter unserer Adresse an uns gelangen lassen.

D. Red.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 23. September 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 13.
Einundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Concertmusik.

Robert Schumann, Scenen aus Goethe's „Faust". Für Solostimmen, Chor und Orchester. Berlin, Jul. Friedländer. Vollständiger Clavierauszug. Subscriptionspreis 7 Thlr. Ladenpreis 11 Thlr.

Mit dem erhebenden Gefühle, eines jener Geisteswerke genossen zu haben, und im Besprechen nochmals zu genießen, die selbst in den bevorzugten, in den Blüthezeiten der Musikgeschichte nur selten erscheinen können — weil sie an die höchsten Aufgaben des Menschen hinanreichen, weil sie die Krone der Bildung darstellen; mit dem schmerzlichen Gefühle doch auch wieder, eines jener großartigen Gebilde vorführen zu müssen, in welche das Vergängliche, das Unvermögen der menschlichen Natur im Allgemeinen, und die Irrthümer einer hochbegabten Künstlernatur an mehr als einer Stelle ihre Spuren eingetragen haben — mit gemischtem Gefühle also, zwischen höchster Begeisterung und einem Bedauern schwankend, daß jene Begeisterung nicht ungetrübt sein kann, setzen wir uns zur Besprechung der Schumann'schen Compositionen zu Goethe's „Faust" nieder.

Nicht daß wir entfernt der Zahl jener Schnellfertigen beitreten möchten, die mit einem Achselzucken und Naserümpfen an Schöpfungen vorüberschreiten, bei denen es ungewiß bleibt, ob nicht das mangelnde Erkenntnißvermögen der Hörer größere Schuld an einer mangelnden Wirkung trage, als die Schwächen dieser Werke; die ihr kleines Ich in den Mittelpunct stellen, und um einer hergebrachten Satzung wegen dem kühnen Neuen mißtrauen, den berechtigten Fortschritt im Bereiche der Kunst zurückweisen. Es handelt sich im vorliegenden Falle um mehr als das Gefallen der seichten Menge, um mehr als die Gleichgültigkeit der unter allen Umständen im engen Kreise Dahintrabenden: es handelt sich bei einer der höchststehenden menschlichen Aufgaben um ein Erkennen der zur Lösung dieser hohen Aufgabe dienenden Mittel; und nur die Bewunderung für das im vollen Sinne in diesem Werke Gelungene wird uns die Freiheit gestatten dürfen, das Verfehlte als verfehlt, das Uebelangebrachte als übelangebracht zu bezeichnen. Wir also gehen von der Erkenntniß des Ganzen, von der Werthschätzung des Gesammten dazu über, im Einzelnen die Spreu von dem Weizen zu scheiden — und wer wüßte und gestände nicht ein, daß gerade bei Schumann in mehr als einem Werke eine solche Arbeit unumgänglich nöthig sei?

Und bei diesen Faust-Compositionen bedarf es der Sonderung und Gliederung namentlich deshalb, weil diese Schöpfung, gleich dem Goethe'schen Dichterwerke, allmälig entstand, in einer Reihe von Jahren; weil auf solche Weise das Eine darin unter ganz anderen Eindrücken, mit ganz anderen Mitteln, von ganz anderen Gesichtspuncten aus geschaffen wurde, als ein Anderes; weil — und das ist hier das Wesentliche — Manches darin auf dem geistigen Gipfelpuncte Schumann'scher Bildung, Einzelnes leider! in einer Zeit entstand, wo an die Stelle der Klarheit und Frische, Düsterkeit und Monotonie getreten war — im Haupte, wie in den Werken.

In diesem Puncte scheidet sich das beiden Meistern Gemeinsame. Während der Dichter, aus den ersten Anlagen des ersten Theils, in den blühendsten Perioden seines reichen Lebens geschaffen, aus der reizendsten Seelenschilderung des „vollen Menschenlebens" hinwegschreitet, und im vorgerückten Alter, immer mehr, je näher das Grab ihm rückt, dem sinnesfrohen Dasein den Rücken wendet, die Erscheinung zum Symbol erhöht und nun — im zweiten Theile — auf dieser Leiter des Empfindens und Denkens, mit immer zunehmender Räthselhaftigkeit, zu den untersten Gründen des zum Bilde umgestalteten Gedankens hinabsteigt und mit dem Ausrufe der Mystiker schließt; indem er so, der irdischen Hülle entrückt, ganz sich hingiebt an den Gottesbegriff, in den Regionen des Reingeistigen zu neuem Dasein, zu dem Dasein der Seligen ersteht — gab er den Faden an die Hand; bot er, durch den Gegenstand bedingt, in manchen herrlichen Stellen seiner Dichtung der Musik die Hand, mit ihren seelenerheiternden, den Busen erschütternden Klängen einzutreten zur verdoppelten Wirkung, wo das gesprochene Wort nicht hinreichen würde, die volle Seele zu fesseln, den ganzen Gehalt der Situation zu verkörpern. Aber er gab zugleich, der zügellos schaffende Dichter, schon durch die Anlage, durch die Art des Entstehens selbst, in seinem „Faust" mehr als eine Gelegenheit zum Mißverständniß, wie nach Seite der Leser, so nach Seite des Componisten, der dem lyrischen Körper die Gewandung zu geben beabsichtigte. Manches, was der Situation nach rein lyrisch gedacht, und nur so aufgenommen werden konnte, ward von ihm in ein Detail von psychologischer

Entwickelung gehüllt, daß der Componist, hingezogen von der lyrischen Grundstimmung, dennoch, und bei überragender musikalischer Reproductionsgabe am stärksten, gegen das Gesetz der specifisch musikalischen Textbegleitung und Declamation verstoßen mußte — so bei der Gartenscene des ersten Theiles. Und doch auch wieder: wem dürfen wir Schuld geben, hier, wo das Mißverständniß immer noch ein reizendes Mißverständniß bleibt, und uns mit einem Tonstück beschenkt, das trotz seiner theilweisen Ungelenkheit und schiefen Darstellungsweise als eine Perle musikalischer Kunst gelten darf? Ist es nicht besser, über das wenige Verfehlte und Mißliche ein Auge zuzudrücken, als das außerdem Werthvolle gänzlich entbehren? Warum ferner, aus ähnlichen Gründen, mit dem Componisten rechten, wenn er auch das mit seinen Tönen umspinnt, auch da die Wirkung zu mehren versucht, wo die tiefsten Saiten der Empfindung für unsere Auffassungskraft genügend durch das Wort des Dichters angeschlagen sind, wo also geradezu die eine Wirkung von der andern aufgehoben wird, selbst wenn sich beide Kräfte ebenbürtig, viel mehr noch da, wo die Kraft des Tonsetzers hinter dem gerade hier Alles überragenden Genie des Dichters zurückbleibt — wir meinen die Scene vor dem Bilde der mater dolorosa? Und wäre es nicht so der Fall? Ferner, was sollen wir zu dem Componisten sagen, der bei ganz und gar erhabenen Stimmungen, bei den tiefsten Schmerzen der Menschennatur, die Behandlung eines immerhin wirkungsreichen, aber doch nur leichten dramatischen Styls eintreten läßt, und der die Schlußworte im Drama, die dort, gesprochen, am Platze, auch in seine Musik überträgt — wie das bei Schumann in der Domscene mit den Worten: „Nachbarin, euer Fläschchen!" des verzweifelnden Gretchens der Fall ist? Gewiß, diese und hundert andere Erwägungen, denen wir im Verlaufe unserer Betrachtung begegnen werden, sind nicht geeignet, die musikalische Bearbeitung eines Werkes zu einer leichten zu machen, — auch wenn der Componist in den Zeiten, wo sich dem Dichter schon die Genossen des Alters zugesellt hatten, noch frischer Kräfte sich rühmen könnte. Hier aber, um uns zu wiederholen, hier liegt das bei unsern beiden Meistern Verschiedenartige. Auch Goethe war nicht zu allen Zeitpuncten derselbe, auch bei ihm trat Altersschwäche mit ihren Spielgelüsten an die ernste Aufgabe hinan und verdarb mannichmal mit kaum begreiflichem Schnörkelwesen, wo die schlichte, große Wahrheit, die lebenssprudelnde Zeichnung am Platze gewesen wäre; — aber bei Schumann war es schlimmer. Er spielte nicht mit seinem Gegenstande, aber als er in seiner reifsten Zeit, kurz nach Vollendung von „Paradies und Peri" im Jahre 1844 den Schlußchor, und in den Jahren 1848 bis 1852 zu verschiedenen Zeiten, in immer noch gesunden Tagen, die übrigen Nummern des ersten und zweiten Theils geschaffen hatte, ging er viel später erst, und als er leider schon seinem traurigen Geisteszustande nahegerückt war, im August 1853 an die Composition der Ouverture, deren Grundmotiv mit gewaltigem Ausdruck wie ein Recke aus besseren Tagen hervordrängt, die aber in ihrer thematischen Verarbeitung als ein doppelt kläglicher, weil immer noch großartiger Torso des Meisters erscheint, der uns in der Scene „Der vier grauen Weiber" ein wahres Wunderwerk seiner Muse gegeben hatte.

Wir haben im Vorhergehenden Vieles vorberührt und nicht das Wichtigste, den Inhalt unseres Werkes, genannt. Hier nun wird es zur Nothwendigkeit, bevor wir uns zur Vorführung im Einzelnen anschicken, zu sagen, was Schumann ausgewählt hat, um zunächst eine Andeutung dessen anzuknüpfen, was zu componiren — aus welchen Gründen, das muß dahingestellt bleiben — er nicht unternommen hat. — Die Ouverture beginnt. Es folgen in drei gesonderten Abtheilungen: zunächst als erste Abtheilung aus dem ersten Theile: 1) Scene im Garten; 2) Gretchen vor dem Bilde der mater dolorosa; 3) Scene im Dom. Als zweite Abtheilung, aus dem zweiten Theile: 4) Ariel. Sonnenaufgang; 5) die vier grauen Weiber. Faust's Erblindung; 6) Faust's Tod. Als dritte Abtheilung: 7) Faust's Verklärung (der Schluß des zweiten Theils). Es leuchtet sogleich hervor, daß von den mancherlei Scenen, in deren melodramatischer Behandlung die Früheren, namentlich Lindpaintner, wenn nicht den Schwerpunct, so doch einen wichtigen Theil ihrer Aufgabe erblickt hatten, Schumann keine einzige herangezogen, daß er außerdem an eine Ueberleitung der Acte in unserer Theater-Be- und Verarbeitung nicht gegangen ist. Der Grund des letzteren springt von selbst hervor; Schumann, der keusche Tonmeister, kannte hier wie allenthalben nur die künstlerische, nicht die Aufgabe: praktischen Zwecken zu dienen. Ihm war es darum zu thun, den Geist der Dichtung zu verklären, nicht aber darum, für theatralischen Gebrauch Musik zu Zwischenacten zu schaffen, die, durch den Inhalt des Werkes nirgends auch nur entfernt angedeutet, und im zweiten Theile, wo sie angegeben, durch keine innere Nöthigung veranlaßt, in keinerlei Weise die Handhabe zu einem charakteristischen Tonwerke bieten, und also nur dem mechanischen Bedürfniß, einer ganz äußerlich herbeigeführten Ideenassociation sich zum dienstbaren Geiste erklären konnte. Man sage nicht: Lindpaintner hat es ja doch gethan! Hat Lindpaintner es gethan? so fragen wir, im Hinblick auf die mehr als mittelmäßige Motivirung in dessen betreffenden Compositionen. — Es bliebe jedoch die melodramatische Begleitung. Bekannt ist Allen jene „Hexenscene"; gewiß, nur zu bekannt, dieses mit Behagen ausgeführte dichterische Spielwerk, das dem Geschmack widersteht — — und etwa dem geistvollen Musiker nicht auch? Und was hier gilt, trifft es nicht, aus anderen Gründen freilich, die Scenen der Traumerscheinung, des Ostergesanges, der fröhlichen Soldaten und Landleute; sind das nicht Nebendinge, zu gering für ausgeführte Composition im Hinblick auf so manches Wesentlichere? Mehr noch als diese wenigen Stellen des ersten Theils — dessen Auerbach's Keller wol am Wenigsten unserm Schumann behagen mochte, dem die Darstellung des Derbkomischen versagt war — sperren sich die vielen lyrischen Episoden und Chorsätze des zweiten Theils gegen eine ausgeführte musikalische Behandlung; so oft auch Anfangszeilen, so oft auch ganze Strophen wie von selbst sich in Töne kleiden — (wir nennen: das „Gemurmel" der Menge am Hofe des Kaisers; den Gesang der Gärtnerinnen im Saale und der übrigen Allegorien ebenda; das Zwiegespräch von Mutter und Tochter, des Holzhauers, des Pulcinelle 2c.; die Auslassungen der „Menge" im ferneren Verlaufe, der Satyrn und Faune; den Monolog des Mephistopheles am Anfange des zweiten Acts [zu melodramatischer Begleitung]; Scenen aus der classischen „Walpurgisnacht"; an den Felsbuchten des Meeres die Gesänge der Sirenen 2c.; die Chöre der Trojanerinnen; die schon von Goethe vorgeschriebenen Instrumentalabgänge im vierten Act; die drei gewaltigen Gesellen im fünften Act) — wir können das bei allen diesen Stellen zugeben und dennoch sehr wohl die Zurückhaltung Schumann's begreiflich finden. Nicht nur, daß sie alle nur ganz abgerissen dastehen inmitten dramatisch fortschreitender Worte, oder daß zum leichtgefälligen Tonsatze, darum auch zum Melodrama, die Natur unseren Meister, weniger ausgestattet hatte: an den meisten Chorsätzen mochte auch das be-

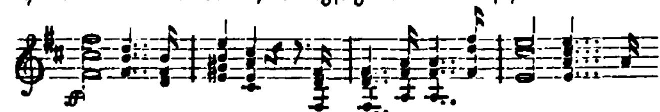
schreibende Element, das dem weniger tief blickenden Auge so lockend dünkt, den hier vorsichtig wählenden Schumann zurückscheuchen — der an sich selber, im Schlußchor, die Erfahrung gemacht haben konnte, daß eben nicht jeder Text ein Text für den Componisten ist*).

Wir gehen hiernach zu dem Werke selbst über und eine schwere Last haben wir da sofort von uns abzuwälzen, eine jener Arbeiten im eigentlichen Sinne zu besprechen, ein Räthsel, das auch der angestrengtesten Aufmerksamkeit ohne Lösung und nur Demjenigen naturgemäß erscheint, der Schumann's Krankheit gekannt hat, und diese Ouverture zu „Faust" in des Meisters letzter Zeit entstanden weiß.

Vierviertel-Tact, D moll, langsam und feierlich, mit einer wuchtigen Einleitung, beginnt die Ouverture. Ueber dem dumpfen Paukenwirbel bäumen sich aus dem p in f ansteigend in Sechszehnteln die Violinen auf, ein echt Schumann'scher Zug, in kühner Modulation hier wie die sämmtlichen 15 Tacte hindurch, dämonisch, gewaltsam, aber zugleich unerquicklich, ohne Grundmotiv, ohne Gipfel, nur von ferne den Gedanken des folgenden Hauptsatzes andeutend, der im sechszehnten Tacte, in gleichem Maße und gleicher Tonart, aber etwas bewegter, mit dem Thema beginnt:



in höherer Stufe dasselbe wiederholt, modulatorisch nochmals damit hervortritt und zu einem wenig bedeutenden zweiten Thema fortschreitet, das, gegenüber dem obigen Koloß, als eine leicht gewandete Gestalt dahinschlüpft, und nur mit Mühe sich im Verlaufe dem Hauptgedanken vermählt. Und dieser Verlauf nun ist es besonders, in seiner kärglichen Erfindung, in seinem Entbehren jedes frischen Reizes, jedes großen Aufschwunges, der auch den bedeutenden Grundgedanken bei seiner oftmaligen Wiederholung in monotoner Weise erdrückt, bis endlich ein heller Schluß in D dur denselben Gedanken wieder aufnimmt, ihm aber einen anderen, wenigsagenden voranschickt:



der, vielleicht als Andeutung des himmlischen Sieges, mit jenem abwechselnd, zum Ende führt, in unbefriedigtem Halbschluß. Und unbefriedigt von dem ganzen Tonstück gehen wir weiter, zu:

Nr. 1. Die Scene im Garten, F dur $^{12}/_{8}$ Tact, eröffnet das Werk, in einem jähen Gegensatze zur Ouverture, im wahren Sinne des Wortes ein spielendes Kindlein, gegenüber dem finster-mürrischen Greise. Jeder kennt sie, die Worte des Dichters, die manchem bedeutenden Darsteller schon die höchsten Beweise der Verehrung eingetragen haben, und die mehr noch dem daheim genießenden Leser einen Himmel der zartesten Empfindung aufschließen; — was bleibt unter diesen Umständen dem Componisten? Gesetzt auch, es wäre der Text ganz nur Empfindung, ohne Bezugnahme auf die Außendinge, ganz nur aus dem Innern hervorquellendes Gefühlsleben, was bleibt hernach dem Tönemeister, als: noch einmal zu schaffen, was der Dichter vor ihm niedergelegt, so daß sich Beide in ihren Wirkungen decken! Das im günstigsten Falle. Aber ein solcher Fall ist nicht denkbar, sobald aus irgend einem Grunde dem Componisten versagt ist, in Töne zu kleiden, was der Dichter in Worten zu sagen vermochte. Das ist bei der „Scene im Garten" der Fall, und dies ist der Grund, weshalb die an und für sich genügende Erfindung Schumann's in dieser Nummer so weit hinter dem Bilde zurückbleibt, ja an mancher Stelle geradezu den Eindruck herabstimmt, den man eben hier erwartet. Wir werden das an dem Einzelnen beobachten und uns erklärlich machen. — Eine liebliche Instrumentaleinleitung, — Triolen ziehen auf und wieder auf, — führt in wenigen Tacten zu dem Texte: „Du kanntest mich, o kleiner Engel, wieder", und sofort in den Anfangsnoten schlägt uns ein Rhythmus ans Ohr, der zu gleicher Zeit überrascht und uns einsehen macht, welch eine Noth der Meister damit im Verlaufe seiner Arbeit haben wird: den Gesetzen der Declamation gerecht zu bleiben, und dabei die schöne musikalische Sprache fortzuführen, die sein eigenstes Schaffen bezeichnet:



Man sieht das Streben, den Tönen und ihrem Gesetze gerecht zu werden, aber man fühlt sich im Innersten schon hier, und viel mehr noch im Verlaufe, durch den Zwang verletzt, der dabei den Worten angethan wird. Es ist der vergebliche Versuch, Unvereinbares zu verknüpfen, die rein erzählende Weise in Noten zu setzen; rechnet man dazu jene Willkür Schumann's, der als einseitiger, aber genialer Musiker den Zusammenhang der Worte zerrt, zerreißt, den Sinn entstellt, wenn der Strom seiner Leidenschaft und die übermächtig auftauchende Melodienschaar und Gedankenfülle ihn überschwemmt und sein Ueberlegen unterbricht, — so sind die Gründe aufgedeckt, weshalb unsere ganze erste Nummer einen oft kleinlichen, oft geradezu unkünstlerischen Eindruck erregt: hier wäre das Aufzählen von Beispielen wenig am Orte, denn schließlich — ist das Ganze ein Beispiel. Eine schöne Unterbrechung bildet das Spiel mit der Blume; da zeigt sich Schumann's Größe so recht eindringlich auch im Kleinen. Das Auf- und Abwogen von Hoffnung und Zweifel schwankt im Orchester hin und her, bis mit dem Aufschrei: „Er liebt mich" — Faust eine jener ausgeführten Melodien anstimmt, die bei Schumann um so tiefere Wirkung hervorbringen, je seltener bei ihm das Gefühl ungefesselt und voll seinen Lauf nimmt, und über deren Genuß

*) Wie so Manches in der Aesthetik, so ward bisher auch die wichtige Frage noch nicht hinreichend erörtert: welche Anforderungen hat der Componist an seinen Text zu stellen, was überhaupt eignet sich zur Composition? Wir müssen natürlich etwas Ausführliches über dieses Thema auf eine andere Gelegenheit versparen, und deuten hier nur den Ausweg an, der freilich aus bereits genanntem Grunde Schumann ziemlich fern lag: melodramatisch einzutreten, wo die ausgeführte Melodie nicht am Platze ist — so in der Gartenscene des ersten Theils, so an verschiedenen Stellen im Schlußchor des zweiten.

auch der Gedanke nicht durchzudringen vermag — daß eben diese Melodie nicht ganz an diese Stelle passe. Allzufrüh unterbricht, geschmacklos in hohem Grade, Mephistopheles die Lust, und in dürren, recitativisch-holprigen Sätzen geht die Nummer zu Ende — oder verrinnt vielmehr im Sande.

(Fortsetzung folgt.)

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen.

Louis Spohr, Op. 97. Hymne an die heilige Cäcilie, gedichtet von Ph. v. Calenberg, in Musik gesetzt für vierstimmigen Chor mit Sopran-Solo. Cassel, C. Luckhardt. Pr. für Clavierauszug, Solo- und Chorstimmen 1 Thlr. 17½ Sgr.

H. Sattler, Op. 23. Acht geistliche Gesänge von Fr. Oeser für gemischten Chor. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Part. und Stimmen 1 Thlr. 10 Sgr. Stimmen 7½ Sgr.

Karl Appel, Op. 9. Herr, sei Du mit mir! Gebet von E. Geibel, für Männerstimmen, Soli und Chor. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 20 Ngr.

H. Triest, Op. 16. Der 90. Psalm für Chor- und Solostimmen. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 15 Sgr.

Bernhard Brähmig, Op. 4b. Hymnen, Motetten und Chöre. Zweite Bearbeitung für vierstimmigen Männerchor und Solo. Magdeburg, Heinrichshofen. Zwei Lieferungen à 15 Sgr.

Th. Schneider, Op. 6. Der 25. Psalm für gemischten Chor. Erfurt, Körner. Part. und Stimmen. 17½ Sgr.

Die Hymne an die heilige Cäcilie vom Altmeister Spohr ist ein insofern gewiß beachtenswerthes Werk, als sich in ihr alle die guten, diesen Componisten charakterisirenden Eigenschaften finden, die wir längst kennen und lieben gelernt haben. Es ist damit eigentlich Genügendes gesagt, denn man kann in der That bei keinem Künstler weniger in Verlegenheit kommen, sich ein vollständiges Bild seines Werkes zu entwerfen, als gerade bei Spohr, zumal wenn man ausreichende Gelegenheit gefunden hat, sich, wie es allerdings der vorliegende Fall bedingt, etwas genauer um seine Kirchencompositionen bekümmert zu haben. Vielleicht reicht es aus, wenn das Bild sich ganz klar gestalten soll, hinzuzufügen, wie die Structur des ganzen Stückes gehalten ist. Es beginnt mit einem kräftigen Adagio (Es dur, 3/4) „Preis dir, Meisterin der Melodien", an welche sich ein Sopransolo (Allegro moderato) anschließt, dem ein sich unterordnender Chor und eine Clavierbegleitung beigefügt sind. Das Solo ist freundlich, in etwas gewöhnlicher Weise und mit einem allerliebsten Zöpfchen von Coloraturen ausgeschmückt, deren gelungene Ausführung aus dem Munde einer schönen (freilich auch begabten und gebildeten) Sängerin sich ganz allerliebst ausnehmen mag. Ein kunstgerecht fugirter Chorsatz (3/4 Allegro) schließt das Ganze auf lebendige und wirksame Weise; man kann behaglich hören und nachempfinden, so recht mit inniger weltlicher Lust. Die heilige Cäcilie mag uns lieber mit heiterem Antlitz erscheinen, wie hier, und es steht ihr wohl an, über die kleinen Zöpfchen und Schulmeistereien, die man ihr hier angeheftet hat, ein wenig mit satyrischer Miene zu lächeln. Doch genug des Scherzes, dessen Harmlosigkeit wir vor allen Dingen anerkannt sehen möchten, und nun hinüber zu ernsten, tiefernsten Dingen, denn wir schreiten aus dem Concertsaal in die Kirche.

Indem wir der obigen Reihe folgen, begegnen wir zuerst Sattler's „geistlichen Gesängen". Der gute Name des Componisten wird auch hier unangefochten bleiben: Die Compositionen sind zwar kleinster Gattung, ganz liedmäßig, aber in der Erfindung edel, in der Stimmführung genau und richtig, in der Empfindung dem Texte durchaus entsprechend. Ueber Eins möchten wir rechten, nämlich über die so kurz abgebrochenen Schlüsse, die, wir begreifen es wol, mit Fleiß in dieser Weise hingestellt sind. Wir würden unbedingt bejahen, wenn die einzelnen Stücke in choralmäßiger Führung erschienen, da aber im Gegentheil das Arioso als Charakter festgehalten ist, so verlangt die musikalische Oekonomie (wir meinen nicht Sparsamkeit) eine breitere Schlußausführung, um einen gut musikalisch gebildeten Menschen mit völligem Behagen zu erfüllen. Oder fürchtet der Componist das Schreckensphantom der Textwiederholung?

Sehr befriedigt legten wir als kritisches Opfer K. Appel's Gebet von Geibel für Männerstimmen auf unserem Recensirtische vor uns nieder. Es ist ein charaktervoller Ernst und eine religiöse Weihe in dem Stücke, die uns erhoben und ergriffen hat, ein würdiges Denkmal Friedrich Schneider's, der ja auch so fromm und edel in der Kirche den Herrn zu preisen vermochte. Wirkungsvoll wird die Composition in ihrer breiten, getragenen Weise am meisten aus dem Munde großer Massen erscheinen und wir mögen nicht die Gelegenheit vorübergehen lassen, sie zu größeren Aufführungen zu empfehlen. Laßt doch endlich einmal den guten Bernhard Klein im Grabe ruhen, und vergönnt den Lebenden auch mit zu singen! — Der 90. Psalm von Triest für drei Frauenstimmen, Tenor und Baß, a capella geschrieben, ist gut und schön und hat uns Achtung abgenöthigt. Der Verfasser hat ohne Zweifel in dieser Art Chormusik Gutes gehört, studirt und eifrig zu schreiben sich bemüht. Das Geschick und die Fertigkeit hat er erreicht, eifrige Formenschmiede mögen in Gottes Namen die kritische Loupe ansetzen, es wird ihnen nichts Gebrechliches in die Augen fallen, aber auch der Geist ist ihm edel geblieben und fromme Gemüther dürfen kühn sich nähern, um ihre Seele in Wonne zu baden. Wir meinen es aber wirklich ernsthaft, wenn wir behaupten, daß dieser Psalm sich mit dem Besten messen kann, was in der neueren Zeit a capella geschrieben ist und wollen ihn somit gemischten Chören, welche kirchliche Zwecke verfolgen, empfohlen haben.

Es bleiben ferner noch die Hymnen, Motetten und Chöre zu erwähnen, welche von Bernh. Brähmig in zweiter Bearbeitung für vierstimmigen Männerchor und Solo erschienen sind. Diese Blätter haben des Werkes schon Erwähnung gethan, als sie in der ersten, ursprünglichen Bearbeitung für dreistimmigen Frauen- oder Knabenchor vor das Publicum traten. Das damals gespendete Lob nehmen wir auch heute nicht zurück und verweisen Wißbegierige auf die betreffende Nummer der Zeitschrift (1857, S. 97). Heute fügen wir nur hinzu, daß die vierstimmige Bearbeitung den meisten Musikstücken zu wesentlichem Vortheil gereicht hat und nur Eins bezeichnen wir als verfehlt, daß die Lage für Männerchor fast durchaus zu tief gehalten ist. Dieser Mangel muß sehr hervorgehoben werden, auch wenn man den Einwand von mangelnden ersten Tenören zu erheben versuchen wollte. Die Monotonie des Männergesanges läßt sich nur durch frische Klänge in höheren Chorden heben, zumal auch hier, wo eine an einzelnen Orten verdächtig angehauchte mystische Frömmigkeit den armen Sünder auf die Knie und folgerichtig in die tiefe Octave hinabfallen läßt. Außerdem vermögen wir ferner die so sehr gewissenhafte Nachfolge in der Bearbeitung des Originals nicht gut zu heißen: es stand dem Componisten frei, sich selbst zu verbessern.

Dies ist eine Tugend, deren wir uns Alle vor Gott befleißigen sollen. — Th. Schneider's 25. Psalm für gemischten Chor ist seinem Zwecke vollständig entsprechend geschrieben; er klingt gut, entbehrt nicht der religiösen Weihe und genießt unseres vollen Beifalls. Die Ausführung ist leicht. R. F. A.

Ueber Anbahnung eines einheitlichen Choralspiels und Choralgesanges in der evangelischen Kirche.

Es ist in der letzten Zeit über das Choralspiel und den Choralgesang in der evangelischen Kirche aufs neue öffentlich in Blättern debattirt worden. Erlauben Sie mir, Herr Redacteur, Ihnen meinerseits ebenfalls einige Zeilen in Betreff dieses Gegenstandes einzusenden.

Als Chordirector an der hiesigen St. Matthäus-Kirche war ich der Erste, der im Jahre 1848 hier in Berlin den Versuch machte, den rhythmischen Choralgesang als Gemeindegesang beim Gottesdienst einzuführen. Ich konnte mit gutem Gewissen und unter sehr vortheilhaften Auspicien dies Wagniß unternehmen, weil, wer die Gemeindeverhältnisse dieser Kirche kennt — (sie wird fast ausschließlich von musikalisch gebildeten, höchst intelligenten Leuten besucht) — mir auch einen günstigen Erfolg von vorn herein zugesprochen hätte.

Nachdem ich mit dem Kirchenchor etwa 30 der üblichsten Choralmelodien, von den leichter singbaren zu den schwerer ausführbaren übergehend, einstudirt hatte, veranstaltete ich in Gegenwart des betreffenden Geistlichen und einiger Repräsentanten der Kirche zuvörderst eine Probe, und ließ mit Orgelbegleitung etwa sechs Choräle rhythmisch singen. Die Repräsentanten unterstützten nach dieser Aufführung rhythmischer Choralgesänge mein Vorhaben und so wurde dann am ersten Sonntag des Monats Mai vor der Predigt der Choral: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" und nach der Predigt der Choral: „Dir, dir Jehovah will ich singen" von dem Kirchenchor und der ganzen Gemeinde mit Orgelbegleitung, ohne große Schwierigkeit ziemlich sicher und gut gesungen. Beim ersten Verse des Chorals: „Allein Gott &c." fing die Gemeinde an zu stutzen und zu staunen wegen der abweichend schnelleren Rhythmen, aber Orgel und Chor führten eine würdige Assimilation herbei. Im Verlauf der Zeit wurden diese Gemeindeglieder so vertraut mit dem rhythmischen Choralgesang, daß es staunenswerth war, wie 4—600 Gläubige mit solcher Reinheit, Präcision und Würde diese rhythmischen Choräle sangen. Natürlich wurden dieselben so gespielt und gesungen, daß der letzte Accord einer jeden Strophe mit einer lang ausgehaltenen Fermate schloß, und die Zwischenspiele, welche anfänglich auf der Orgel gemacht wurden, später wegfielen. — Hiermit will ich aber keineswegs zur Nacheiferung für die Einführung des rhythmischen Choralgesanges in unseren evangelischen Kirchen aufgefordert haben, denn nicht überall hat man gerade ein solches, fast künstlerisch sich activ bethätigendes Kirchenauditorium. Nichts ist leichter, als im entgegengesetzten Falle durch diesen rhythmischen Gemeindegesang, wenn er schlecht ausgeführt wird (und dies ist wol zumeist der Fall) zu profaniren, und somit das gerade Gegentheil von religiöser Andacht und kirchlicher Würde zu erzeugen. — So Viel ich weiß, ist auch in keiner der anderen hiesigen Kirchen rhythmisch gespielt und gesungen worden. Obgleich wir im Allgemeinen an unseren protestantischen Kirchen tüchtige Organisten haben, so giebt es leider auch solche, die, wenn es darauf ankommt, ein durch Inhalt und Form motivirtes Zwischenspiel zur Hebung des Chorals und des Gottesdienstes zu gestalten, Tonmelangen ad absurdum aus diesem heiligen Instrument, der Orgel, herauswürgen, welche eher mit einer eingeklemmten chromatischen Walzercadenz, als mit einem theoretisch begründeten und aus der Melodie und dem Text des Chorals entlehnten Zwischenspiel Aehnlichkeit haben. — Was thun nun solche Orgelspieler (denn den Namen eines Organisten verdienen sie nicht)? Sie leiern Jahr aus Jahr ein die in den Choralbüchern gedruckten Zwischenspiele geistlos und handwerksmäßig ab, wobei es denn öfters vorgekommen sein soll, daß die Gemeinde diese Urtypen-Zwischenspiele aus reinem Versehen mitgesungen hat. Wo bleibt aber bei einem solchen profanirten Choralspiel, da dieses ja doch mit dem Gesang und der Predigt die kirchliche, geistige Andacht darstellen soll, der heilige Cultus? — Daß dies keine Uebertreibung ist, wird jeder tüchtige Organist und Musiker zugestehen müssen und so würde, der eben bezeichneten Gründe wegen, das Choralspiel in nicht rhythmischer Form ohne Zwischenspiele mit ausgehaltenen Fermaten für die Allgemeinheit sich von selbst empfehlen. — In Berlin spielt man in vielen Kirchen schon lange die Choräle ohne Zwischenspiele. Ob dies nun von der Willkür der betreffenden Organisten abhängig oder ob es ein Dictat der betreffenden Geistlichen ist, will ich unerörtert lassen. — Dieses Thema, in welcher Weise der Choral in unseren evangelischen Kirchen von den Gemeinden gesungen und von den Organisten gespielt werden soll, ist so bedeutungsvoll, daß es sich wol der Mühe lohnt, diese localisirte Streitfrage zu einer allgemeinen Streitfrage für die evangelische Kirche zu machen und sie nicht allein den resp. Organisten zu überlassen. Ein Comité aus Fachmännern aller evangelischen Länder möge zusammentreten und diesen Gegenstand discutirend berathen. Die gefaßten Beschlüsse wären dann den betreffenden Kirchen- und Ministerialbehörden zur Genehmigung vorzulegen. Nur so wäre ein gleicher, einheitlicher Cultus für das Choralspiel beim Gottesdienst in den evangelischen Kirchen herbeizuführen. Leider sind aber auch viele unserer Organistenstellen (namentlich an den neueren, kleineren Kirchen) so dotirt, daß der würdige Calcant ein besseres Fixum als der betreffende Organist bezieht. Dies sind noch große Uebelstände, auf welche wir gelegentlich näher zurückzukommen hoffen, und welche dazu beitragen, daß so manche Organistenstelle, des kläglichen, kärglichen Gehaltes wegen, mit dem ersten besten Orgelspieler besetzt werden muß. Theodor Rode.

Aus Dresden.

Den 12. September 1859.

Das 25jährige Stiftungsfest des hiesigen Männergesangvereines „Orpheus", auf welches in der Tagesgeschichte d. Bl. wiederholt hingewiesen wurde, hat nun stattgefunden, und zu einem recht befriedigenden Ergebniß geführt. Sangesbrüder von nah und fern waren zur Theilnahme und Verherrlichung der Feier erschienen, und zu freundlicher Erinnerung werden sich ihnen die in ungetrübter Freude verbrachten und von den Umständen begünstigten Tage des Festes gestalten. Es sei von einem Berichte über dieselben im Allgemeinen abgesehen, um Raum für die Besprechung der großen geistlichen Musik zu gewinnen, welche am 9. d. Mts. in hiesiger Frauenkirche veranstaltet wurde, und die als Glanzpunct der Festlichkeit mit Recht betrachtet werden mag.

Der Choral „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'", arrangirt von J. G. Müller, eröffnete das Concert in würdigster Weise, worauf Reißiger's bekannte und schwungvolle Hymne „Ein König ist der Herr" folgte, die vom Musik-Dir. des „Orpheus", Hrn. J. G. Müller, wacker geleitet wurde. Von schöner Wirkung war besonders das Soloquartett, welchem sich der Chor erst anschließend, dann selbständig beigesellt. Jul. Otto's Duett für Tenor und Baß: „Wie wohl ist mir, o Freund" wurde unter des Componisten Leitung von den HH. Hofopernsängern Rudolph und Mitterwurzer vortrefflich ausgeführt. Es dürften diesem sehr melodiösen, von wenigen Instrumenten begleiteten Satze eine Kürzung nicht zum Nachtheil gereichen, der Auffassung der Texteswortе selbst aber von streng kirchlich Gesinnten einige Ausstellungen gemacht werden können. Frz. Lachner's religiöses Lied „Liebe" wurde vom „Orpheus" allein ausgeführt, und bot Gelegenheit, den künstlerischen Standpunct des Vereins aller Achtung werth zu finden. Hieran schloß sich Friedr. Schneider's 100. Psalm*) „Jauchzt dem Herrn alle Welt", vom Hrn. Capell-M. Abt aus Braunschweig (Ehrenmitglied des Vereines) ausgezeichnet dirigirt. Fest, gedrungen, so recht den Bässen das Fundament anvertrauend, als wäre die erste Skizze eine bezifferte Baßtafel gewesen, stellte sich uns dieses Werk als eine grundsolide Arbeit dar, an welcher uns das schön empfundene Quartett: „Mit Vatertreue leitet" Genuß bereitete. Richard Wagner's „Liebesmahl der Apostel", eine biblische Scene für Männerstimmen und großes Orchester, bildete den Schluß. Es verdankt dieses Tonwerk dem allgemeinen Sängerfeste in Dresden 1843 seine Entstehung, und ist für dasselbe in ungemein kurzer Zeit geschrieben worden. Die Texteswortе sind vom Componisten mit vielem Geschick, fast dramatisch gedichtet, ein Umstand, welcher zu größerer Freiheit der Behandlung berechtigte, und dem specifischen Talent Wagner's sich fügsam zeigte. — Die Jünger sind bei einem Liebesmahl versammelt; theils vereint, theils bis zu drei Chören getheilt, gedenken sie erlittener Trübsal, aus derselben Stärkung ihres Glaubens schöpfend. Segnend treten die Apostel unter sie, gleichfalls Kunde gebend von der Feinde Haß und deren Dräuen. Einem allgemeinen Gebet um den Geist der Gnade antworten Stimmen aus der Höhe**) mit Worten des Trostes. Mächtig erfüllt der Geist des Höchsten Jünger wie Apostel, welche letztere sich einmüthig berufen fühlen, aller Welt das Wort des Herrn zu verkünden. Keinem unbefangenen Zuhörer konnte entgehen, mit wie liebevoller Hingebung sich Wagner seiner Aufgabe unterzogen. Ernst und ergreifend ist der erste Chor der Jünger gehalten, dessen Einheit durch die vielfach getheilte Stimmenführung in keiner Weise beeinträchtigt wird. Basso unisono, nur hin und wieder zur Harmonie sich entfaltend, treten die Apostel in würdevoller Einfachheit auf; wir lauschen ihrem Segenswort. Dem heiligen Ernst des Gebetes und den Stimmen aus der Höhe ist eine begeisternde Kraft gegeben, deren Macht auf die Apostel durch des Geistes Gaben Wagner mit allen Mitteln seines Genies, im Chor wie im Orchester, zu einem Ausdruck brachte, dessen Wirkung wir nicht anders, als hinreißend und allgewaltig bezeichnen können. In dem Schlußchor: „Der uns das Wort, das herrliche gelehrt" gipfelt gleichsam der weltüberwindende Glaube, der jene Zeit so gottbegeistert erfüllte. Vergebens suchen wir in unserer Erinnerung nach ähnlicher Gewalt des Eindruckes, wie auch der von der ersten Aufführung (1843) ein ungeschwächter in uns geblieben ist. Dessenungeachtet konnte es nicht fehlen, daß die Feinde Wagner's dem „Liebesmahl der Apostel" mit reichlichen Ausstellungen zur Hand waren. Hundertmal Widerlegtes immer wieder von Neuem zu bekämpfen, mit Anschauungen zu rechten, wie sie, gottlob! von dem beiweitem größeren Theil des musikalischen Publicums nicht getheilt werden; oder wol gar um Angabe der Jahreszahl zu bitten, bis zu welcher ein Fortschritt gestattet war, kann uns nicht beikommen, denn immer mehr und mehr richtet sich das gegen Wagner verübte Unrecht selbst, oder schlägt in das unbeabsichtigte Gegentheil um, und gar bald wird die Zeit kommen, wo dieser blinde Eifer als Herold der neuen Richtung in Dienst und Pflicht zu nehmen sein wird. In Einem aber müssen wir den Gegnern Wagner's gerecht werden: in dem nicht unbegründeten Vorwurf einer allzunahen Verwandtschaft der hier verwendeten Motive mit einigen berühmten des „Tannhäuser". An die Scene des Venusberges bei so heiligen Worten erinnert zu werden und darüber hinwegzukommen, ist nicht Jedermanns Sache. Wir und Viele mit uns waren so glücklich, durch beregten Uebelstand nicht beirrt zu werden in der freudigen Erhebung, die wir in diesem Werke gefunden. Freilich, wer da weiß, daß Wagner den „Tannhäuser" erst ein und zwei Jahre später als „das Liebesmahl" schrieb, dessen wiederholte Aufführung er weniger voraussetzen mochte, kann begreifen, daß er, eingedenk seiner Mission, für die Oper eine ausgiebigere Verwerthung jener Motive hier zu finden hoffte. Gegen dieses Verfahren an und für sich wäre Nichts einzuwenden, wenn nur Kirchliches und Weltliches nicht in so unabweislichen Conflict dabei geriethe.

Dirigent des „Liebesmahles" war Hr. Capell-M. Krebs. Es gebührt demselben für die umsichtige und glückliche Leitung desselben besonderer Dank. Von den über 300 betheiligten Sängern war einem großen Theil das schwierige Werk fremd; mehr als eine Probe war nicht zu ermöglichen, die Verantwortlichkeit des Gelingens auf sich zu nehmen daher sehr bedenklich. Dessenungeachtet sind erwähnte Schwierigkeiten nicht erst in Rechnung zu bringen, um die Aufführung als eine gelungene zu bezeichnen. Wir müssen hier zugleich der höchst schätzbaren und bereitwilligen Unterstützung gedenken, welche die Königl. Capelle, sowie die HH. Opernsänger Rudolph, Mitterwurzer und Freny dieser geistlichen Musik angedeihen ließen, und durch welche das Gelingen des Ganzen sehr wesentlich gefördert ward.

Das Festmahl, welches am selben Abend stattfand, wurde durch eingehende telegraphische Beglückwünschungen von Wien, Görlitz, Neusalza, Kamenz 2c. sehr angenehm unterbrochen und Gegengruß sofort auf gleichem Wege abgesendet.

Dem allgemeinen Publicum wurde Tags darauf in einem Concert auf dem Linke'schen Bade Gelegenheit gegeben, sich an den bekannten Leistungen des „Orpheus" in anderweiten Gesängen zu erfreuen.

Schließlich sei noch des tüchtigen Vereines und seines wackeren Dirigenten gedacht. Achtzehn Jahre hat Letzterer demselben vorgestanden, das Gute der Vergangenheit treu gepflegt, dem Streben der Gegenwart vollstes Recht zutheil werden lassen, das Vorangehen nicht erst Andern überlassen; wie denn auch die Programme des „Orpheus" eine seltene Mannigfaltigkeit aufzuweisen haben. Mit Recht hat derselbe daher einen guten Klang. Möge er fort und fort gedeihen.

Paolo.

---

*) Für den hiesigen „Orpheus" vom Componisten geschrieben.
**) Hier überaus wirksam aus der hohen Kuppel der Kirche.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Unser Stadttheater brachte nach zweijähriger Pause am 16. September einmal wieder „Euryanthe" zur Darstellung. Leider müssen wir neben der Freude über die Wahl des Werkes unser Bedauern über eine solche Wiedergabe ausdrücken. Hr. Young als Adolar entsprach keineswegs seinem Rufe. Outrirte Bewegungen, uncorrecte Aussprache, ein durchgängig forcirtes Hervorstoßen auch der getragenen Töne und die mangelhafte Tonbildung lassen auch bescheidenen Forderungen genug zu wünschen übrig. Ueber Frl. Nachtigall können wir nur wiederholen, was bereits unser Mitarbeiter in Nr. 4 d. Bl. gesagt; die Dame hat bedeutende Mittel — und so viel wie gar Nichts gelernt. Ihr Spiel ist rein mechanisch, ihre Darstellung matt und kalt. Trefflich wie immer war dagegen Frl. Ehrenberg (als Euryanthe) und auch die übrigen Darsteller thaten ihre Pflicht. P. L.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Anton Rubinstein hielt sich nach seiner Rückkehr von London einige Tage in Leipzig auf und begab sich dann nach Petersburg.

Auf dem Berliner Hoftheater ist Frl. Ferlesi, eine Schülerin des Conservatoriums zu Prag, nicht ohne Erfolg zum erstenmal als Irma in „Maurer und Schlosser" aufgetreten.

Ander ist auf vier Wochen nach Ischl zur Herstellung seiner sehr angegriffenen Gesundheit gegangen; auch der Berliner Tenorist Formes hat um einen neuen zweimonatlichen Urlaub nachgesucht.

Organist M. A. Udbye aus Drontheim in Norwegen, der sich zu Anfang dieses Jahres mehrere Monate in Leipzig aufgehalten und von hier aus eine musikalische Reise nach Dresden, Prag, Wien und London angetreten hatte, ist wieder in seine Heimath zurückgekehrt. In Christiania ist seine Oper „Fredkulla" zur Aufführung angenommen worden. Die Ouverture zu derselben kommt in diesen Tagen im vierhändigen Clavier-Arrangement durch C. F. Kahnt's Verlagshandlung zur Versendung.

Der Tanzcomponist Wallerstein befand sich auf seiner italienischen Reise in letzter Zeit zu Genua, wo er sehr freundliche Aufnahme und Bekanntschaft mit seinen Compositionen fand.

In Mannheim wurden für die Oper neu engagirt: Frl. Bauer, eine talentvolle Kunstnovize, und als Primadonna Frl. Mayerhöfer.

Karl Goffrie, der Director der Réunion des Arts in London, und vortrefflicher Violinist, befindet sich gegenwärtig in Frankfurt a. M., ohne aber die Absicht zu haben, dort zu concertiren.

Am Hoftheater zu Hannover sind neu engagirt: der Bassist Klein aus Darmstadt und der Baritonist Otto, ein Schüler der Frau Cornet in Hamburg. Um die Stelle des in Leipzig bereits zu einem Liebling des Publicums gewordenen Tenoristen Bernard auszufüllen, wird man zunächst singen lassen: Lukes aus Brünn und Seyffart aus Schwerin.

Der Bassist Karl Formes wird vor seiner Abreise nach Amerika, die er auf den 1. November festgesetzt hat, noch in Hamburg gastiren.

In Wiesbaden ist Frl. Margaretha Zirndorfer, zuletzt in Riga, als jugendliche „lyrische" Sängerin engagirt.

In Leipzig beginnen Sonntag den 2. October die diesjährigen Abonnementsconcerte im Gewandhause; die Bedingungen sind ganz die früheren, vielleicht dürfen wir hoffen, daß die Programme nicht ganz die früheren sind, daß namentlich auch die bedeutenden Meister der Neuzeit eine liebevollere Berücksichtigung finden?

Die Abonnementsconcerte in Cöln nehmen am 18. October ihren Anfang. Auch der dortige Männergesangverein wird vier Concerte geben.

Die Violoncellistin Anna Kull und ein amerikanischer Geiger aus Charleston, Poznanski, Schüler Vieuxtemps', bereiten Concerte in Frankfurt a. M. vor. In zwei Matinéen Eliason's (in dessen eigenem Salon) spielten vor Kurzem folgende Gäste: G. A. Schmitt, Capellmeister aus Schwerin, Quintetten von Schumann und Hummel (D moll und Es dur). Die Violoncellistin Anna Kull (Variationen über italienische Themata) und Eduard Hecht aus Manchester (eine pikante Sarabande von seiner Composition, und mit Schmitt vierhändige Variationen von Franz Schubert). Ein gut gearbeitetes Trio für Streichinstrumente von Siedentopf trug der Componist mit dem ihm eigenen Schwung vor.

In Dresden gab am 16. September der Organist Gust. Merkel in der Frauenkirche ein Concert für die Abgebrannten in Oelsnitz. Zum Vortrage kamen neben Werken von Bach auch eigene Compositionen des Concertgebers: so die von der Mannheimer Tonhalle mit dem Preise gekrönte Sonate und eine Phantasie in drei Sätzen. Spiel und Compositionen werden gelobt.

Musikfeste, Aufführungen. Das Sängerfest des Mainthalsängerbundes in Aschaffenburg, das Anfangs dieses Monats stattfand, hat durch Unordnung, schlechte Witterung, schlechtes Programm und schlechte Ausführung der Stücke einen höchst unerquicklichen Erfolg gehabt.

Die bei den diesjährigen Septemberfesten zur Feier der Constitution in Brüssel aufgeführte Cantate ist von Samuel, einem jungen Componisten, von dem bereits eine Symphonie in französischen und belgischen Blättern sehr gerühmt wurde. Bei derselben Gelegenheit wirkten eine große Anzahl von Arbeiter-Gesangschören mit.

Zu Fürth im Odenwalde hat am 4. September ein Sängerfest stattgefunden, zu dem die umliegenden Ortschaften ihre Sängercontingente gestellt hatten. Die Leistungen dieser ländlichen Vereine werden als recht tüchtig bezeichnet.

Neue und neueinstudirte Opern. Am Münchener Hoftheater wird „Oberon", mit neuen glänzenden Decorationen ausgestattet, wieder einstudirt. Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploërmel" soll dagegen noch in weitere Aussicht gestellt bleiben.

Auch von Mannheim wird, wie von München, über das Ausbleiben der Partitur zur „Wallfahrt nach Ploërmel" geklagt.

In Braunschweig ist „Templer und Jüdin" neu einstudirt gegeben worden. Neu war dort Offenbach's Operette „Das Mädchen von Elisonzo", ohne durchgreifenden Erfolg.

Musikalische Novitäten. Der längst erwartete zweite Theil der „Claviermethode" unseres allgemein als trefflich anerkannten Musiklehrers Knorr, deren erster Theil von allen Seiten die wärmste Empfehlung gefunden hat, ist soeben erschienen.

Anfang October erscheint in C. F. Meser's Verlag in Dresden die Normal-Partitur zu Wagner's „Tannhäuser" mit einigen Abänderungen des Componisten zum erstenmale in Zinnstich.

Todesfälle. In Dresden starb am 18. September der königl. Hofopernsänger Johann Conradi, ein allseitig verwendbarer, beliebter Sänger und auch als Mensch von den besten Eigenschaften.

Vermischtes.

Unser Mitarbeiter Karl Gollmick hat in letzter Zeit nicht weniger als drei neue Theaterstücke (Lustspiele und Dramolets, worunter auch „ein neuer Don Quixote") sous bande an die bedeutendsten deutschen Theater gesandt. Eines dieser Stücke „Die weibliche Waffe" wird gegenwärtig im Stadttheater zu Frankfurt vorbereitet.

Die nächste italienische Saison in Paris hat bis jetzt 26 Opern auf ihr Repertoir gesetzt, darunter auch „Martha" von H. v. Flotow. Unter dem Personal finden wir die Damen Bottini, Borghi-Mamo, Alboni; die HH. Gardoni, Morini, Tamberlick, Lucchesi, Zucchini. Von Rossini ist die selten aufgeführte Oper „Ein seltsames Ereigniß" wieder herangezogen.

Aus Znaym, einer Kreisstadt Böhmens, verlautet, daß die öffentlichen Prüfungen der erst seit zwei Jahren bestehenden Musikschule gute Erfolge gezeigt haben.

Das Hoftheater in Stuttgart ist mit der Oper „Tell" wieder eröffnet worden.

Frau Leisinger-Würst wird sich auf einige Zeit von der Bühne zurückziehen.

In Leipzig findet der Gesang auch von Seiten der städtischen Verwaltung eine dankenswerthe Pflege; so ist neuerdings dem Gesangverein „Ossian" ein passendes Local in der Raths- und Wendler'schen Freischule eingeräumt worden.

Balletmeister Taglioni hat sich in Schlesien einen Landbesitz für 90,000 Thlr. angekauft.

Dr. Schwarz, der bekannte Gesanglehrer, hat am 18. September im Berliner Schauspielhause mehrere seiner Schüler in einer Matinée Probe singen lassen — wie es heißt, mit dem günstigsten Erfolge.

Der früher sehr beliebte Bassist Böttcher hat in Berlin die Direction des Liebhabertheaters „Urania" übernommen.

In St. Louis wird das deutsche Theater mit einem ganz neuen Personal, unter Direction von Heinrich Börnstein, am 24. Septbr. eröffnet. Börnstein, dessen Contract auf zehn Jahre lautet, hat für diese Zeit eine Pacht von 100,000 Dollars zu zahlen; das Gebäude faßt 2800 Personen und ist äußerst glänzend eingerichtet. Die Operngesellschaft besteht fast nur aus Italienern.

Intelligenz-Blatt.

Leipzig, den 30. September 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 14.

Einundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
F. Schreitenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Concertmusik.

Robert Schumann, Scenen aus Goethe's „Faust". Für Solostimmen, Chor und Orchester. Berlin, Jul. Friedländer. Vollständiger Clavierauszug. Subscriptionspreis 7 Thlr. Ladenpreis 11 Thlr.

(Fortsetzung.)

Nr. 2. Gretchen vor dem Bilde der mater dolorosa. Ein A moll-Satz, im Anfang langsam, mit den syncopirten Triolen der Bratsche beginnend, ein Bild des irrenden Gemüths, dann von Oboen und Clarinetten in langen Accorden, dem Ausdruck des Schmerzes, begleitet; im weiteren Gange stets von sich hinwindenden Triolenläufen umsponnen, die gleich den Gewissensstürmen das klagende Herz nicht zur Ruhe kommen lassen — so bietet dieses charakteristische Tonstück einen Beweis jenes feinen dichterischen Verständnisses Schumann's, der, von dem stets hastiger forteilenden Zeitmaße, von der gerade hier wie selten bei unserem Meister correcten Declamation unterstützt, wol die mächtigste Wirkung ausüben müßte, träte nicht hier dennoch wieder an einer der schönsten Stellen: „Die Scherben vor meinem Fenster", und vor Allem an der Stelle: „Schien hell in meine Kammer" die Manier des Syncopirens in den Weg, verdürbe die Naturwahrheit des Satzes nach beiden Richtungen hin, und ließe auch die tief empfundene Schlußstelle kaum wieder zur halben Wirkung gelangen.

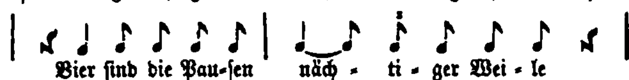
Nr. 3. Scene im Dom. Ein ziemlich trockenes Stück Arbeit, in jeder Beziehung verfehlt, und noch unter die beiden ersten Nummern zu rangiren. Was hilft das geistreiche Wühlen der Bässe bis in die untersten Tiefen in D moll, 4/4 Tact, dem gegenüber die Blasinstrumente, in vollen Accorden zweimal auf das vierte Sechszehntel des Tactes einfallend, immer wiederholt in wechselnden Lagen und in anderen Tactstellen, das Dröhnen der Strafposaunen zu versinnlichen suchen; — was helfen uns die mancherlei herrlichen Instrumental-Einzelheiten auch im Verlaufe dieser Nummer: der Urquell fehlt, die richtige Einsicht hat dem Meister fern gestanden, das Pathos des bösen Geistes ist ein mattes, von der declamatorischen Ungelenkigkeit mehr als zuviel leidendes Pathos, und die Art und Weise, in der sich zwischen ihm und Gretchen ein Duett entspinnt, hier, wo das Melodrama einzig am Platze wäre, hat weder mit dem Geiste der Dichtung, noch auch, in dieser Gestalt, mit dem Geiste charakteristischer Musik Etwas zu thun. Ein bleierner Fluß, aber kein rasender Strom, so führt die Stimme des Geistes zum Dies irae, wo dann, in festem Tempo, ein Ensemblestück auf einfacher aber im Rhythmus wirkungsreicher Melodie beginnt, nur gar zu bald in ihren Fortgängen wieder ermattend, und bis zum Schlusse hin, so vielfach auch Ton und Färbung wechseln, ohne erneuten Anlauf — — da heißt es zu guterletzt: „Nachbarin, euer Fläschchen!" und der Chor schließt in wirkungsvoller, nichtsdestoweniger aber wenig charakteristischer Weise die Nummer.

Das sind die Compositionen zum ersten Theil. Mit ihnen ist die trübe Seite unserer Aufgabe abgethan; wir haben gezeigt und beklagt, wie der Größten Einer auch Schwaches und Verfehltes zu schaffen vermag, wenn in Gegenstand und Auffassung mißgegriffen ward; und mit dem Gefühle, soviel Tadel durch ein Lob bedecken zu dürfen, das fast keine Einschränkung erleidet, geben wir uns nun an die großartige zweite Abtheilung. Gesangvereinen aber machen wir es an dieser Stelle zur Gewissenssache, wo sie nur das bisher Besprochene vorgeführt haben sollten, zur Ehre des Meisters und zum erhabenen Genusse ihres Publicums nicht vor den Schwierigkeiten der folgenden Theile zurückzuschrecken: es gilt einem großen Werke, und das will unter allen Umständen auch große Mittel.

Es gilt einem großen Werke. Denn allen Denen zum Trotz, die jene Goethe'sche Symbolik des zweiten Theils mit dem einfachen: „Spielerei" für abgethan halten — nennen wir das Meiste darin erhaben und Alles überragend, was dieser, was irgend ein Dichter geschaffen. Es handelt sich darum: den Zusammenhang aufzusuchen; es wird erforderlich, gerade hier, wo mancherlei Auswüchse des Alters sich breit machen neben ebenso viel Erkünsteltem und Gemachtem, dasjenige Bedeutsame herauszusuchen, und dann als den Kern zu betrachten, was (als solcherart in Wahrheit zweiter Theil der Dichtung) das Ringen Faust's zum Göttlichen hinan, durch alle Erscheinungsformen der Geisterwelt, — oder doch einer Körperwelt unter symbolischer Gestalt, — bis zur Vollendung des vielverzweigten Planes, bis zum Aufschluß des Ewigen darstellt. So finden wir denn auch in jenen Theilen, die Schumann zur Composition wählte, näher oder versteckt sehr bald die Bedeutung und die Beziehung zum Ganzen, und staunen über die Geisteskraft des Tonmeisters, der solche Worte mit so

ganz der Bedeutung angemessener Musik zu umkleiden vermochte. Hier lag eine jener Aufgaben der Tonkunst, wo sie ihre neuere köstliche Errungenschaft: die Verklärung des Gedankens, ihr ideales Streben, mit Ruhm bekränzen konnte; wo sie neben ihren eigensten Formen das höhere Weben der Geisterwelt im Bilde festzuhalten hatte.

Nr. 1. Ariel. Sonnenaufgang. Der lautere Geist, der Schutzengel jeder Unschuld, naht mit seinem Chore, den beladenen Faust zu entlasten, den gefallenen aufzurichten, den von Irrthümern geknechteten zu befreien. Die Harfe beginnt, B dur, im ruhigen 3/4 Tact, in einigen Accorden und pp lösen sie die Streichinstrumente ab, eine liebliche Melodie, ganz seliger Frieden; Dämmerung deckt die blumigen Rasen und in abgerissenen Achteln scheinen die Geister von da und dort, in verschiedenen Lagen und in mannigfacher Färbung, heranzuziehen. So spinnt sich, nur von jenen rhythmischen Einschnitten unterbrochen, die Instrumentaleinleitung etwa 50 Tacte hindurch; da beginnt Ariel: „Die ihr dies Haupt", umflattert von den abgerissenen Achteln; 4/4 Tact tritt ein und mit ihm nach wenig Tacten auf: „besänftigt des Herzens grimmen Strauß" — eine ausgeführte Melodie. Ein ganzer Schumann: wahr der Ausdruck, vom rein musikalischen Standpuncte aus, abscheulich die Declamation; fast nirgendwo sonst unterbricht die Liebe an Vorhalten und Syncopen auf geschmacklosere Weise den naturgemäßen Gang der Rede, fast nie hat Schumann öfter die leichten Sylben mit gewichtigen Noten versehen und umgekehrt. Man höre:



und vorher: Sein Inn'res rei - nigt von er - leb - tem Graus.

Wir betonen aber gerade dieses aus doppeltem Grunde, mit dem äußersten Nachdruck. Denn einmal liegt gerade dieser Epoche die Pflicht als erste ob: die ideelle Bedeutung festzuhalten; jenes leichtsinnige in den Tag Componiren vergangener Zeiten ist eben jetzt zu ästhetischer Unwahrheit geworden vor der Einsicht: daß die Musik, wenn es geht bis in die einzelne Note hinab, für Jedes ihre bestimmte Bedeutung zu geben, zu gestalten habe. Wie wäre das möglich, wollte Jeder auf solche Weise die Worte zerren, wie Schumann an dieser, an mancher Stelle. Zum andern aber ist nicht nur das Beispiel eines großen Meisters äußerst gefährlich für die Kleinen, — es bedürfen auch die Schwächen eines solchen aus dem Grunde doppelt der Hervorhebung, weil erst dadurch die großen Seiten um so nachdrücklicher ihren Werth offenbaren. Und wunderlich, daß die Kritik an demselben Meister, über dessen Melodienlosigkeit so mancher naive Concertbesucher klagt, das Umgekehrte oder doch scheinbar ganz Entgegenstehende zu rügen findet: daß diesem Meister als specifischem Musiker, bei all seiner Bildung, die Melodie nur zu oft über den Kopf wächst! So thun sich aber auf Schritt und Tritt deutlicher die Grenzen auf, die ganze Parteien hartnäckig von einander gesperrt halten und bei Lichte gesehen — was ist es, was sie sperrt? Möge Jeder bei sich bedenken, was hier nur anzudeuten der Gegenstand selbst gebietet. — Wir hören Ariel's Einzelgesang beendet; etwas lebhafter schließt sich der Chor der Geister an, ein herrliches Tonstück, von den Frauenstimmen allein begonnen und durchgeführt, wiederholt von dem Männerchor, ebenbürtig den Gesängen der Elfen im „Sommernachtstraum", was die erste Erfindung anbelangt, aber unendlich reicher in Ausdruck und Grazie; an der Stelle: „Fühl' es vor" so innig empfunden, wie wenig Anderes von Schumann. In lebhafterem Tempo, 6/8 Tact, beginnt eine neue Strophe: „Thäler grünen", keck und frisch gedacht, freilich keineswegs roh hingeworfen; an der Stelle: „Schlaf ist Schaale, wirf sie fort" erhebt sich Stimme an Stimme in chromatischem Fortgange, „säume nicht, säume nicht" — da ist die Höhe, f, erreicht — und die Rückkehr der Melodie beginnt; — könnten wir auch diese und manche folgende unseren Lesern vor Augen führen, denn wie matt spricht in Sachen der Tonkunst die bloße Aufzählung der Zeichen! „Alles kann der Edle leisten" und „Thäler grünen" treten, in zwei Chöre geschieden, zusammen; da ertönt Ariel's „Horcht!" In gedoppelter Schnelle, bei dem Schwirren sämmtlicher Streichinstrumente, schwankend in mancherlei Accorden, nahet der Sturm der Horen, — wird der neue Tag geboren für Faust's Wallen. Ein hochwichtiger Moment und eine geisterhaft wirkende Musik! „Schlüpfet zu den Blumenkronen", ruft nochmals Ariel, in einer kurzen Zahl von Tacten; verstohlenerweise leitet es über zu G dur 6/8 Tact. Die Bratschen und Violoncelle beginnen in mäßigem Zeitmaße eine anregende Melodie, deren rhythmische Figuren ganz vortrefflich das Wiederaufleben des erdenmüden Faust andeuten. Er beginnt: „Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig", in ruhiger Betrachtung kann seinen Worten die Musik nur Dienerin sein; hier tritt wiederum also jenes Hinderniß ein, das die Composition der Gartenscene zu einer verfehlten machte. Doch es bleibt uns zum Bedauern kaum die Zeit: „Hinaufgeschaut" — in langen, gedehnten Baßlinien, darüber hinziehend die schwirrenden Saiteninstrumente, syncopirt, chromatisch, und nach einer Weile, auf dem höheren Grundtone angelangt, stets wieder von Neuem unten beginnend, Trompeten schallen darein; es heißt: „Der Berge Gipfelriesen verkünden" — das Aufsteigen der Sonne — „sie tritt hervor!" Eine prächtige Malerei! — Das Folgende fällt ab dagegen — „So ist es also", erklärt, vergleicht Faust, und in dem Erklären schon liegt das Unmusikalische des Inhalts; das wirkt auf den Gesang, wie auf die Begleitung, bis nach den Worten: „Daß wir wieder nach der Erde blicken", im glänzenden E dur ein ebenso glänzender Melodiesatz auf „So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!" in festem, wohlgegliedertem Rhythmus, einer der schönst erfundenen Sätze Schumann's, zum Ende der reichhaltigen Nummern führt.

Nr. 5. Mitternacht. Vier graue Weiber treten auf. — Ein bedeutsamer Sprung! Wiedererwachen — und das Nahen des Todes! Und bei aller Vortrefflichkeit der vorigen Nummer doch welch ein Abstand auch im inneren Kunstwerthe jener gegen diese fünfte! Hier, wenn irgendwo, gilt es, daß über das Vollendete Nichts zu sagen sei. Denn was fürwahr! will es sagen, wenn Grundschwächen des Componisten, die wir vielleicht schon allzustark betonten, auch hier nicht ganz fehlen: Vom ersten Auftreten der grauen Weiber an, 6/8 Tact, in schnellem Schritt, auf H moll, aber durch alle verwandten Tonarten eilend, eine mit der anderen abwechselnd und wieder zu Zeiten alle vereint, bis zu dem Auftreten Faust's; dann in dessen düsteren, ahnungsreichen Worten, bereuend das bisherige Streben vor dem offenen Grabe, von Todesfurcht durchschauert und mit tief-charakteristischen Tönen diese Stimmungen begleitend; dann in den Wechselreden Faust's und der Sorge, in denen auf dichterischer wie auf musikalischer Seite sich Ausdruck und Lebenswahrheit steigern, wo in dem feierlichen Des dur Faust's: „Ich bin nur durch die Welt gerannt", von irrenden Sechszehnteln der Bratschen umspielt, ebenso groß gedacht wie die folgende Rede der Sorge in D moll: „Wen ich einmal mir besitze",

deren Begleitung, unruhige und geplagte Triolengänge, so lebendig das gesungene Wort unterstützen — bis die Letztere Faust anhaucht: „Die Nacht erscheint", und nun in freudiger Kraft, Fis dur, 4/4 Tact, der Held sein letztes Werk zu beginnen verordnet — in Alledem thut sich der Geist eines Alles beherrschenden, und in den größten Aufgaben heimischen Componisten kund, — wir müssen staunen, und vergessen gerne die Pflicht des Kritikers über dem freudigen Staunen.

(Schluß folgt.)

Bücher und Zeitschriften.

M. Hauser, Aus dem Wanderbuche eines österreichischen Virtuosen. Briefe aus Californien, Südamerika und Australien. Gesammelt und herausgegeben von S. Hauser. Zweiter Band. Leipzig, Fr. Ludw. Herbig. 1859.

Vor etwa einem Jahre las man in den verschiedenen Blättern, musikalischen und nichtmusikalischen, von dem Erscheinen des ersten Bandes eines Werkes, das in der leichtesten Form die mannigfachen Abenteuer eines Musikers in verschiedenen Gebieten von Amerika erzählte. Das Buch gewann viele Freunde, und namentlich die geschickte Manier, in der darin das musikalische Leben und Treiben der fernen Gegenden in die Schilderungen der Natur und Menschen verflochten war, trug sehr zur Verbreitung und Erweiterung seines Leserkreises bei. Heute liegt uns der zweite Band vor, der sich fast ausschließlich mit Australien beschäftigt. Was den ersten, macht auch den zweiten Band anziehend; in lebensfrischen Zügen stellen sich uns nach der Reihe die Bilder von Goulbourn, Paramatta, Bathurst, Moreton-Bay, Sidney, Melbourne, Ballarat, Geelong, Adelaide vor Augen, — persönliche Erlebnisse des liebenswürdigen Touristen, Scenen aus dem Privat-, bürgerlichen und socialen Leben bilden die größere Hälfte, für uns aber sind die Seiten besonders anziehend gewesen, die von den musikalischen und Theater-Zuständen handeln, und als die beste Empfehlung wollen wir den Verfasser in einigen solchen Stellen im Auszuge selbst für sich reden lassen.

Von Melbourne aus schreibt unser Tourist, unterm 15. Mai 1855 u. a.:

„Ich will noch der ersten Theatervorstellung erwähnen, der ich in Melbourne beiwohnte, welche mich mit einer neuen Oper des Engländers Balfe „Neolanthe, das Feenmädchen" bekannt machte. Das Opernhaus wird gewöhnlich sehr stark besucht, die innere Ausstattung desselben ist ungemein reich, fast pomphaft. Den Dreßcircle füllen die fashionablen Ladies, die voll englischer Pruderie und strengem Ernst, dem kein Lächeln abzugewinnen ist, wie angeschmiedet auf ihren Plätzen sitzen, während die Gentlemen mit affectirter Gleichgültigkeit die Damenwelt lorgnettiren, oder Cigarren rauchend, sich nachlässig auf ihren Sitzen dehnen, dem Spiel auf der Bühne aber fast gar keine Aufmerksamkeit schenken, denn in den Logen des ersten Ranges — wohin, nebenbei gesagt, eine wahrhaft decente Lady nie den Fuß setzt — sieht es sehr verlockend aus. Da ist das Paradies aller Coquetten und leichten Grazien, da, von rothen Sammtvorhängen drapirt, vom blendenden Gaslicht umflossen und von galanten Bewunderern umschmeichelt, glänzen die abenteuerlichen Schönen aller Länder: Französinnen, Spanierinnen, Kreolinnen in kühner Bloomertracht, oder auch in Blumen, Brillanten und Spitzen prangend. Die Einen lehnen in verführerischer Stellung, Cigarren rauchend, an der Logenbrüstung, Andere wieder plaudern, lachen oder spielen coquet mit dem Fächer, obschon das Erröthen bei Mancher längst abgekommen zu sein scheint.

„Die Oper, eine wahre Herberge aller musikalischen Gemeinplätze, scheint für dieses Auditorium, das keinen Sinn hat für das zarte Saitenspiel der Lust, sondern nur ein braches Ohr für jede krachende Fröhlichkeit, wie geschaffen. — Die Instrumentirung war chaotisch lärmend, die Sänger und Sängerinnen führten einen unentschiedenen Wettkampf im Distoniren und schrien die trivialen Melodien, von Pauken und Trompetengeschmetter begleitet, unter enthusiastischem Beifallsdonner zu Ende. Der Tenor unter ihnen ward noch durch seinen Stimmmangel erträglich, aber der Bassist ging mit gewissenhafter Treue alle Unarten eines schlechten Sängers in alphabetischer Ordnung durch, und wenn er zu „Kraftstellen" kam, so hätten Aerzte schon das Zuhören als Vomitiv verschreiben können. Die Damen verschmähten jede ästhetische Kunstregel, und ersetzten den einfachen Gesang durch unaufhörliches Tremoliren, die Primadonna als Feenmädchen schien mir die leibhafte Atropos der Geduld. Ich konnte es länger nicht aushalten, und bevor noch der Vorhang zum drittenmale aufrollte, versöhnte ich mein beleidigtes Gehör und verließ das Theater."

Ein heiteres Bild australischer Theaterzustände thut sich in dem Briefe aus Paramatta, unterm 1. März 1855, auf:

„Gleich in den ersten Tagen nach meiner Ankunft lockte mich theils die Neugierde, theils mein vaterländisches Gemüth, vielleicht auch die Attraction der poetischen Ophelie ins deutsche Schauspiel. Es sollte ein Lustspiel von Sheridan, welches auch in Deutschland unter dem Titel „Die Lästerschule" bekannt ist, gegeben werden, aber zu meinem Verdruß erfuhr ich, daß Ophelie, von plötzlichen Uebelkeiten befallen, nicht auftreten könne, und anstatt des Lustspiels ward „Wilhelm Tell" aufgeführt.

„An den Stufen der deutschen Kunsthalle, zum Erröthen Melpomenens, stand als Göttin verkleidet und von verblichenen Flittern umschimmert, ein geschminktes Musenkind, das, alle Ueberredungskünste erschöpfend, mit heiserer Stimme die deutschen Landsleute anzulocken suchte, während zwei phantastisch costümirte Negermädchen die Trompeten schmettern ließen. Der Saal, mit bunten, gefärbten Stoffen decorirt und von einigen matt brennenden Kerzen beleuchtet, war bei meinem Eintreten schon ganz angefüllt, und nicht ohne Rippenstöße, Fußtritte und deutsche Grobheiten erreichte ich den „Platz Noble", wo ich als Standesperson nach Belieben zahlte.

„Das Zeichen zum Anfange wurde endlich gegeben. Ein alterschwaches Fortepiano seufzte ohrenzerreißend, unter den grausamen Händen seines Tyrannen, die Rossini'sche Tell-Ouverture in fast nicht erkennbarer Weise, übertönt von dem gräulichen Spectakel des Publicums. Letzteres gab ein ergötzliches Bild. Was nur aus dem deutschen Reiche an Krämern, Handwerkern, leichten Dirnen und rohen Gesellen in und um Paramatta Gemeines herumwanderte, fand sich da zusammen. Sie zechten, spielten, rauchten, hielten Saufgelage, und alle schlechten Redensarten wurden erschöpft. Mein Nachbar, ein bayrischer Schreinergeselle, der sich schon zu den Standespersonen zählte, dampfte mir aus seiner mit gelben und rothen Trobbeln behangenen Pfeife große Rauchwolken ins Gesicht, trommelte in unausstehlicher Art immer ungeduldig mit den Füßen und zankte mit seinen Nachbarn, bis der Vorhang aufrollte.

„Das Stück begann. Ein riesenhafter breitschulteriger Sachse, Hr. Berg, stand als Wilhelm Tell auf dem höchsten Gipfel der Unerträglichkeit. Schon durch sein gräuliches Schie-

len und Stottern hätte er den Geßler vertreiben und so ohne Blutvergießen die schweizerische Freiheit retten können. Beim verhängnißvollen Apfelschuß, der auch am Besten gefiel und dreimal wiederholt werden mußte, leistete er im Brüllen das Bedeutendste; die guten, vaterländischen Herzen der Zuschauer wurden so gerührt, daß sie dem vierschrötigen Frauenzimmer, welches den kleinen Tell vorstellte, einen wahren Regen von Zuckerwerk und Pomeranzen zuwarfen. Geßler, den der Director selbst spielte, war der Schrecken des Hauses, sobald er sich nur zeigte in seiner fürchterlichen Gestalt, dem rothen Mantel und langen Barte, erhoben die Weiber ein zaghaftes Schreckgeschrei und riefen, sich bekreuzigend, ein „Herr Jesus" aus. Drohende Geberden und wüthendes Geschrei begleiteten von allen Seiten sein Spiel, ja zu Schlusse schleuderte das empörte Publicum Steine und Flüche gegen den tyrannischen Vogt, und als ihm Tell's Mordgeschoß die Brust durchbohrte, da ging erst der rechte Jubel los.

„Ich habe zwei Concerte gegeben, die von den Engländern sehr, von den Deutschen aber wenig besucht waren. Zwar hatte ich nicht etwa aus unziemlichem Künstlerstolz den Landsleuten zu huldigen versäumt, im Gegentheil, ich ließ mit vieler Mühe Weber's Freischütz-Ouverture aufspielen, und ein Frl. Mayer, eines Arztes Tochter aus Schwerin, die Arie der Agathe singen, um die Deutschen anzulocken. Aber die Deutschen kamen nicht. Es ist auch unter diesen Leuten keine Volksthümlichkeit mehr, und der metallische Klang in den Minen gefällt ihnen weit besser, als der musikalische in den Concerten."

Ueber Kullak's Schrift: „Das Musikalisch-Schöne".

Erwiderung von **Julius Schäffer**.

Die verehrten Leser dieser Blätter wollen es dem Referenten verzeihen, wenn er, nachdem er bereits am Schlusse seiner ausführlichen Besprechung des genannten Werkes im vorigen Bande d. Bl. vom Verfasser Abschied genommen, nochmals auf denselben Gegenstand zurückkommt. Veranlaßt ist derselbe durch den „Dank", welchen der Autor seinem Berichterstatter in Form einer Entgegnung in Nr. 6 und 7 des gegenwärtigen Bandes gespendet hat. Auf einen Dank pflegt man wol zu erwidern: „Keine Ursache!" — und so ist denn auch Ref. in der Lage, den Dank des Autors, so freundlich derselbe auch gemeint sein mag, doch in den Hauptsachen abzulehnen. Von vornherein muß er gestehen, daß er die geehrten Leser gern mit den folgenden Zeilen verschont und sich mit der Bitte begnügt hätte: diejenigen, welche die Entgegnung des Autors gelesen, möchten sich die Mühe nicht verdrießen lassen, auch die betreffenden Artikel der Berichterstattung noch einmal durchzusehen. Da er aber sehr wohl weiß, daß dies für Viele unmöglich ist, so erbittet er sich noch einmal ein geneigtes Gehör.

Den hauptsächlichsten Vorwurf macht der Autor der Berichterstattung damit, daß nach seiner Meinung die gegentheilige Ansicht in ihr nicht „in zusammenhängender, bestimmter Weise" ausgesprochen sei. Hierauf ist Folgendes zu erwidern:

Die Berichterstattung hatte sich die Aufgabe gar nicht gestellt, ein eigenes System der musikalischen Aesthetik zu liefern. Es mußte ihr einzig daran liegen, die Theorie des Autors in übersichtlicher, gedrängter Wiedergabe den Lesern vorzuführen, und nicht etwa bei der Gelegenheit selbst Untersuchungen über Probleme anzustellen, deren Lösung denen überlassen bleiben mag, die das Zeug und den Beruf dazu in sich fühlen. Der Autor hat es wol nur übersehen, daß die Berichterstattung diese ihre Tendenz gleich anfangs dahin angab, zu untersuchen, wie er sich einmal zu den Hanslick'schen Theoremen und sodann zu der „Neudeutschen" Schule stellte, daß also eine persönliche Parteinahme, so viel dies überhaupt möglich wäre, vermieden werden sollte. Natürlich mußte das Referat dabei dem Gange des Autors folgen, an geeigneten Stellen aber Halt machen, um das gewonnene Resultat mit den gegentheiligen Ansichten zu vergleichen. Wenn sich dabei herausstellte, daß auch der Autor noch manche wichtige Frage ungelöst ließ, so hat er ja selbst in seiner Entgegnung bescheiden genug erklärt, wie es nicht in seinem Sinne gelegen habe, den Conflict zum Abschluß zu bringen. An ein leidenschaftsloses Verhalten der Kritik mag der Autor nicht glauben. Wenn es ihm auch beliebt, den Referenten wiederholentlich seinen „sehr humanen" Kritiker zu tituliren, so denkt er sich doch das Verhalten desselben von vornherein als ein „oppositionelles", erblickt überall Angriffe, offene und versteckte — ja „vermuthet selbst hinter der Art und Weise des nur berichterstattenden Theiles eine vielleicht ganz entgegenstehende Grundanschauung". Da es nun lediglich von ihm abhing, sich letztere beliebig zu construiren, so hat er sich denn auch einige ganz niedliche Manoeuverchen zurecht gemacht, aus denen er natürlich als Sieger glänzend hervorging. Am Einzelnen wird sich dieses noch deutlicher erweisen:

1) Wir fangen damit an, den Irrthum offen zu bekennen, der uns in Bezug auf das Verhältniß der Beneke'schen Gefühlstheorie zu der des Autors passirt ist. Unsere Feder hat uns hier gegen unsere Absicht und besseres Wissen den Streich gespielt, daß sie sich in der Fassung des betreffenden Satzes versah. Dies Versehen ist uns um so empfindlicher, als wir uns, gegenüber der Art und Weise, nach welcher der Autor mit uns verfährt, ganz außer Stande sehen, ihm jenes Epitheton ornans, womit er seinen Kritiker beehrt, sei es auch nur in geringerer Potenz, zurückzugeben. Wenn der Autor aber

2) behauptet, Berichterstatter habe überhaupt „Anstoß an seiner Gefühlstheorie genommen", so ist dies eine von den „Vermuthungen". Die hieher gehörigen Auslassungen sind reine Berichterstattung ohne jeglichen Hintergedanken. Freilich zieht Referent am Schlusse des allgemeinen Theils — wohlgemerkt! — aus den Sätzen des Autors die Folgerung, daß das Gefühl eine Bewegung in sich sei und meint, dieser wichtige Punct sei vom Autor lange nicht genug ausgebeutet worden. Aber nimmt er denn hiermit Anstoß an der Gefühlstheorie selber? Der Autor seinerseits nennt diese Folgerung einen „psychologischen Schnitzer", zu dessen Vermeidung er sich Glück wünsche. Gleichwol entwickelt er den vermeintlichen Schnitzer sehr ausführlich gleich auf Seite 24—26 seines Buchs, indem hier bei der Bestimmung der allgemeinen Natur des Gefühls der eine Hauptfactor desselben wesentlich als Bewegung „in sich selber" gefaßt wird. Von einer anderen ist hier keine Rede, ja es wird zum Ueberfluß Seite 26 diese Bewegung des Gefühls mit dem Ton verglichen (conf. auch Seite 68 u. f.) von dem doch kein Mensch behaupten wird, daß seine Bewegung eine nach außen tretende sei. Da nun die allgemeine Natur des Gefühls sich auch in den besonderen Erscheinungen desselben manifestiren muß, so war es nöthig, auch in diesen die „Innenbewegung" aufzuweisen. Der Autor thut dies auch, indem er bei Betrachtung der besonderen Gefühlsklassen bezüglich ihres Vorganges auf die allgemeine Beschreibung der Gefühlsthätigkeit zurückweist (Seite 34 u. 35). Wenn

er daher in der Entgegnung auf den Unterschied zwischen theoretischem und praktischem Gefühl aufmerksam macht, so ist dagegen einmal auf sein Buch zu verweisen, sodann aber zu erinnern, daß dieser Unterschied zwar in der *begriffsmäßigen* Entwickelung des subjectiven Geistes allerdings von wesentlicher Bedeutung ist, daß dann aber — rein begrifflich genommen — auch das theoretische Gefühl nicht in sich beharren bleibt, sondern sich zum Anschauen, Vorstellen u. s. w. entwickelt, ebenso wie das praktische zum Willen sich erhebt. Allein diese entwickelteren Geistesthätigkeiten finden ihre Erscheinungsformen in Allem eher, als in der Musik, und das psychologische Kapitel, welches Voraussetzung für die besondere Erscheinungswelt des „Musikalisch-Schönen“ sein sollte, mußte Bedacht nehmen, das Gefühl angemessen abzugrenzen, wie dies z. B. *Vischer* Seite 796 u. 797 seiner Aesthetik thut. Da das daselbst Gesagte auch für den vorliegenden Fall entscheidend sein dürfte, so enthalten wir uns des Weiteren. Wenn der Autor übrigens in seiner Entgegnung den Unterschied zwischen theoretischem und praktischem Gefühl gleichbedeutend setzt mit dem zwischen lyrischer und dramatischer Empfindung, so ist das für seinen Standpunct bezeichnend genug (vergl. hier Seite 184 des Buchs); nur ist solche Bestimmung insofern bedenklich, als sie zu der Annahme verleitet, die Lyrik habe es lediglich mit dem theoretischen, das Drama lediglich mit dem praktischen Gefühle zu thun. — Dem Berichterstatter ist endlich der Ausspruch entfallen, daß im dem bezüglichen Kapitel Manches dunkel und schwankend bliebe. Der Autor entschuldigt sich mit der ebenfalls dunkeln und schwankenden Natur des Gefühls. Dies zugegeben, so kann doch die Darstellung Manches noch dunkler machen, als es wirklich ist. Einstweilen mögen die in der Berichterstattung wörtlich angezogenen zahlreichen Sätze den Ausspruch des Referenten rechtfertigen. Um andere und noch zahlreichere würde letzterer keinen Augenblick verlegen sein. Der Autor selber wird zugeben, daß es möglich war, z. B. die auf Seite 50 befindliche Definition des Gefühls (gegenüber dem Begriff der Stimmung) wenigstens stylistisch besser und darum faßlicher einzukleiden.*)

3) Die Berichterstattung hatte nachgewiesen, daß der Autor mit Aufstellung der sinnlichen Schönheit der Musik noch auf *Hanslick*'schem Grund und Boden stünde. Natürlich konnte damit der Unterschied zwischen den „Gefühlstheorien“ Beider nicht geleugnet sein. Es verstand sich ja von selber, daß die *Hanslick*'sche Theorie, sowie auch später die *Zeising*'sche Proportionslehre, bei unserm Autor nur als Momente seiner Schönheitsidee auftreten; aber eben deßwegen mußten sie an geeigneter Stelle gesetzt werden, und indem die Berichterstattung den Punct, wo dies geschieht, angab, hatte sie Nichts weniger im Sinn, als ein crimen laesae majestatis zu begehen.

4) Länger verweilt die Entgegnung bei jenen Sätzen der Berichterstattung, welche sich auf das Kapitel vom pathologischen Reize beziehen. Der Autor findet es unbegreiflich und nennt es später inconsequent, daß Referent, nach dem er, wie es scheine, eine Zeitlang beifällig den Ansichten des Autors gefolgt und Concessionen unterschrieben, die wesentlich seien, plötzlich mit einer *Hanslick*'schen Frage auftauche. Die Sache verhält sich aber folgendermaßen: Die Berichterstattung giebt ein kurzes Resumé des sechsten Kapitels, welches vom pathologischen Reize der Musik handelt; sie wählt die directe Rede, um gleichsam den Autor selbst sprechen zu lassen: — das nennt der Autor, der doch wol seine fast wörtlich wiedergegebenen Sätze erkennen mußte, „ihm beifällig folgen“! Hiernach unternimmt es die Berichterstattung, die *Kullak*'sche Theorie mit einigen ihr entgegenstehenden Sätzen zusammenzuhalten. Da nun die Artikel sich ausgesprochenermaßen die Aufgabe gestellt hatten, die Kraft der *Kullak*'schen Beweisführung gegenüber den *Hanslick*'schen Theoremen zu prüfen, was konnten sie da Besseres thun, als mit einer *Hanslick*'schen Frage hervorzutreten? Daß es gerade eine *Hanslick*'sche ist, darin liegt doch das Unrecht nicht? Hat doch der Autor selbst, wie wir weiter unten sehen werden, die Berechtigung seiner Ansichten über die Vocalmusik durch eben denselben Gewährsmann zu retten versucht. Gerade über den in Frage stehenden pathologischen Reiz der Musik enthält die Brochure des Letzteren ein glänzend geschriebenes Kapitel, welches mindestens würdig ist, dem betreffenden Kapitel unseres Autors entgegengehalten zu werden. — Weiter! — Auf die verbrecherische Frage: ob denn nun mit dem pathologischen Reize der Musik ein wirklicher Gefühlsinhalt gewonnen sei, die Wirkung der Musik (kann hier natürlich nur bedeuten: ihre *Klangwirkung*) auch ihr Inhalt sein müsse, läßt die Berichterstattung einige Sätze pro et contra folgen. Die Entgegnung zieht sich die auf Seiten des Autors stehenden heraus, läßt die dawiderstreitenden einfach weg und nennt dies „Concessionen, die wesentlich sind, unterschreiben“! Schließlich meint die Entgegnung, es sei unnöthig, daß die Berichterstattung in Sachen des pathologischen Reizes gegen den obersten Richterstuhl des Verstandes protestire und die Empfindung über ihn stelle. Die Berichterstattung zieht hier nur ganz einfache Folgerungen aus des Autors eigenen Sätzen. Sie hätte sich zum Ueberfluß noch auf Seite 155 stützen können, wo der Autor sicherlich etwas Aehnliches, als was die Berichterstattung besagt, gefühlt hat, als er schrieb: „der beurtheilende Verstand muß beim Kunstwerke diesen Reiz auf das Gefühl als erste Bedingung voraussetzen, er muß mit der Anerkennung des Mysteriums beginnen; was er *nachher* thut, ist eine beobachtende, theilende, zerlegende That ꝛc.“ — Freilich hatte der Autor Seite 147 etwas ganz Anderes gesagt. —

5) Sehr kurz ist die Entgegnung gehalten, soweit sie sich auf den zweiten Artikel der Berichterstattung erstreckt — und doch hat es letztere, wie wir hoffen, hier an einer zusammenhängenden Darstellung nicht fehlen lassen. Die Entgegnung sagt: der Kritiker könne nicht begreifen, daß er (der Autor) in der Instrumentalmusik den reinen Kunstbegriff der Tonkunst erblicke, da sie doch von der Vocalmusik ausgegangen sei und dieselbe in ihren Elementen mit umfasse ꝛc. Die Entgegnung „vermuthet“ hier einmal wieder stark. Der Kritiker spricht wol von „merkwürdigem Umstand“, von „nothwendigem Widerspruch“, aber daß ihm Etwas unbegreiflich gewesen, steht nirgends geschrieben. Auch ist die Frage, ob der Vocalmusik der Titel einer *reinen* Kunst zukomme, gar nicht das Thema des zweiten Artikels. Dieser dreht sich vielmehr ganz ausschließlich um folgenden Satz: „*der ganze Widerspruch der Kullak'schen Theorie beruhe eben darin, daß die Idee der Musik, wie der Autor sie fasse, mit reinem Ma-*

*) Die Kunst der Darstellung philosophischer Gegenstände, wie sie *Rosenkranz* so trefflich in der Vorrede zu seiner Psychologie entwickelt und selber so meisterhaft auch bei den dunkelsten Gebieten seiner Aufgabe handhabt, findet überhaupt in dem *Kullak*'schen Buche keine Anwendung. Das reichgesammelte Material liegt in demselben noch ziemlich ungeordnet, unausgefeilt vor. Dazu kommen offenbare Nachlässigkeiten der Darstellung, welche die Uebersichtlichkeit noch mehr erschweren. Ein Anakoluth mag im begeisterten Redeflusse von höchster Wirkung sein — die wissenschaftliche Darstellung wird es zu vermeiden haben. Beispielsweise sei erwähnt, daß Pag. 43 sich wol ein „Entweder“ aber kein „oder“ findet; Pag. 218 begegnet man einem „Erstens“, Pag. 219 steht das „Drittens“, das „Zweitens“ aber ist ausgeblieben. Wo es sich um Eintheilung des Stoffes handelt, sind dergleichen Nachlässigkeiten nicht zu rechtfertigen.

teriale unmöglich zu erfüllen sei, und der Verfasser sich daher in dem unversöhnlichen Dilemma befinde: entweder eine reine Musik, die nicht erschöpfender Ausdruck der Idee, oder aber erschöpfender Ausdruck der Idee, der nicht mehr reine Musik wäre, zu statuiren." Gegen die Ausführung dieses Themas hat die Entgegnung gar Nichts beigebracht; und weil das, was sie sagt, nicht zur Sache gehört, so muß ich mit Bedauern erklären, daß ich nicht in der Lage bin, zu der mir vom Autor gestellten Preisaufgabe zu concurriren, auf die Gefahr hin, daß die zweite Auflage seines Buches in unverändertem Abdruck erfolgt. Er findet die Discussion „ermüdend" und sucht einen Vorwand, sich ihr zu entziehen, darin, daß ja auch der Referent sich nicht die Mühe genommen habe, einige längst widerlegte Einwände gegen den Gesang „noch einmal zu widerlegen, noch dazu, weil der Autor hier einen Gewährsmann auf seiner Seite habe.*) Referent muß es bei seinem Ausspruche bewenden lassen. Man lese im Buche des Autors die Stelle nach und möge dann entscheiden, ob die Berichterstattung Recht hatte, bezüglich ihrer Widerlegung auf das erste beste Franz'sche Liederheft zu verweisen. Sie findet sich Seite 251 u. ff. und beginnt mit den Worten: „Ueberdem sträubt sich die wahre Natur des Gefühls gegen die Art und Weise der Vergeistigung, die es im Gesange erfährt." Vielleicht wird man schon an diesem einen Satze genug haben.**)

Soll Referent nun noch einmal von der neunten Symphonie reden? Die Frage wird durch die Entgegnung des Autors, welcher auch hier wieder Hanslick und Prof. Bischoff zum Beistande herbeiruft, nicht einfacher, und Referent hätte Nichts weiter zu thun, als das früher Gesagte mit andern Worten zu wiederholen. Wenn übrigens Hanslick, der die Größe der Idee der Neunten durchaus nicht verkennt, diese Idee dahin erklärt, daß „das bis zur Verzweiflung vereinsamte Gemüth zuletzt in der Freude Aller (der „ganzen Welt") zur Versöhnung gebracht werde", so stellt er damit den Satz des Autors nicht minder auf den Kopf, als es die Berichterstattung gethan hat, und letztere könnte sogar mit gleichem Rechte diesen Gewährsmann als gegen die Grundanschauungen des Autors stimmend citiren.

Ich bin am Ende. Es lag mir daran, mit Vorstehendem meine Berichterstattung der ungünstigen Beleuchtung, in die sie durch die Entgegnung des Autors gerückt war, zu entziehen. Was die noch streitigen Puncte betrifft, so bleibt ihre Lösung einstweilen der nächsten Zukunft vorbehalten. In Bezug hierauf bin ich mit dem Autor einverstanden, wenn er meint, daß die Arbeit auf musikalisch-ästhetischem Gebiete nicht allein den Fach-Philosophen überlassen bleiben darf, sondern daß auch die Musiker selber mit Hand anlegen müssen. Seine Ansprache an die Kunstgenossen wird gewiß die allgemeinste Zustimmung erfahren, und das schöne Beispiel thätigsten Forscherdranges, das er bereits gegeben und noch ferner zu geben gedenkt, gewiß nicht verfehlen, zu eifrigster Nachfolge anzuspornen.

*) Dieser Gewährsmann ist kein Anderer, als — Hanslick!

**) Vergl. übrigens Pag. 172, wo es heißt: „der Gesang ist das Gefühl in seiner eigensten Gestalt". Man wähle!

J. C. Ludwig Wolf.

Nekrolog.

Ein geborener Frankfurter, starb dieser Tonkünstler zu Wien am 6. August 1859 im Alter von 55 Jahren, allgemein betrauert. Empfand ein jeder ihm näher Stehende die Lücke, welche Wolf's Hinscheiden in der musikalischen Gesellschaft Wiens hervorgebracht, so blutete auch die Wunde, die sein Tod dem Herzen seiner Familie und seiner Freunde geschlagen hat. Ludwig Wolf gehörte zu den Künstlern, die, beglückt während des Schaffens, mit dem Geschaffenen nur nicht speculiren können, und deren Sanctum nicht der geräuschvolle Markt, sondern die stille Zelle ist. Um so mehr ist es unsere Pflicht dem Todten die Satisfaction zu geben, die die Welt dem Lebenden versagt hat, und vor Allem auf seine zahlreichen Werke aufmerksam zu machen, die sonst im Pulte vermodern würden.

Der Lebenslauf dieses Künstlers läßt sich mit wenig Worten zeichnen, da derselbe fast nur in seinen Werken selber zu suchen ist. Ludwig Wolf, der Sohn eines Frankfurter Theater-Orchestermitgliedes, dann pensionirten und jetzt verstorbenen wackeren Geigers, gehörte in seiner Jugend dem Kaufmannsstande an, und begann erst in einem Alter von ungefähr 22 Jahren zu componiren. Nach Wien übersiedelt, genoß er bei Ritter v. Seyfried Compositions-Unterricht, und dort, in der Mitte großer künstlerischer Anregungen, fühlte sich der für alles Schöne begeisterte Jüngling ganz in seinem wahren Elemente. Manche seiner damaligen Compositionen fanden ihre Verleger*) und ein großes Clavier-Trio wurde selbst in Mannheim mit einem Preise gekrönt. Das nur zu häufige Schicksal der Tonkünstler ward jedoch auch Wolf; unter Componiren, Concert- (er war ein so vortrefflicher Geiger als Pianist) und Stundengeben verstrich seine Zeit geräusch- und anspruchslos.

Von seinen zahlreichen Compositionen, die, wie gesagt, so ziemlich alle noch des Verlegers harren, erfolgt das vollständige Verzeichniß als Beilage zu dieser Nummer, sie alle sind, wie dort gesagt, durch C. André in Frankfurt a. M. zu beziehen.

*) Drei Quartetts, Op. 12, in Wien; Quartett für Piano und Streichinstrumente, Op. 15, in Mainz; großes Trio für Piano und Streichinstrumente, Mainz; die Trios Op. 6, 13, 18 in Wien u. a. m.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Wir sind bisher noch nicht in die Nothwendigkeit versetzt worden, in Sachen der diesjährigen Tonkünstlerversammlung gegen Gehässigkeiten und Entstellungen Verwahrung einzulegen, sämmtliche Blätter, deren Referate uns zu Gesicht gekommen, behandelten den Gegenstand zwar je nach ihrem Standpuncte mit mehr oder weniger Anerkennung, im Ganzen aber mit Tact und Einsicht; um so unangenehmer ist uns nachträglich die Aufgabe, eine Correspondenz in Nr. 38 des Morgenblattes anführen zu müssen, die, „Leipzig, im August" überschrieben, in einer wenig Sachkenntniß und Wahrheitsliebe verrathenden Weise auf das Verhalten der neudeutschen Schule bei der erwähnten Gelegenheit zu sprechen kommt. Dem Referenten scheint es unbequem zu sein, daß dieses Fest „unter lebhafter Betheiligung der von nah und fern herbeiströmenden Gesinnungsgenossen von statten ging"; er sagt, da er nun doch einmal die „lebhafte Betheiligung" nicht läugnen kann und darum seine Zuflucht zu kleinlichen Verdächtigungen und Unwahrheiten nehmen muß: „Dr. Brendel hatte nebst dem Verleger (der Neuen Zeitschrift für Musik) die

Einladungen zum Feste unterzeichnet und sich dabei klugerweise an das gesammte kunstliebende Publicum gewendet. Das war aber im Grunde nur Maske, man wollte nicht das Publicum als Partei, man wollte die Partei als Publicum." Was berechtigt den Referenten zu solchen Behauptungen? Was soll dieses „klugerweise"? Stand es nicht in der That jedem Musiker und Kunstfreunde frei, sich zu betheiligen, ja — war es nicht geradezu eine Pflicht derselben, sich bei einer Veranlassung einzufinden, wo die wichtigsten Fragen ihrer Kunst zur Berathung oder günstigenfalls zur Erledigung kommen sollten? Welche Gründe hielten die Gegner vom Erscheinen ab, da doch, wie Referent selber bemerkt, die Einladung zum Zwecke der Verständigung ohne Ausnahme an die Vertreter aller Parteistandpuncte gerichtet war? Und was, um es zu wiederholen, berechtigt den Referenten zu den Worten: „Das war aber im Grunde nur Maske"? — Weiterhin heißt es, zu zwei Aufführungen in der Thomaskirche seien, „so ziemlich ohne Rücksicht auf Rang und Stand", Hunderte von Billets vertheilt worden; — das hat seine Richtigkeit. Es waren das zugleich Privataufführungen des Riedel'schen Vereins, der nur vor eingeladenen Zuhörern zu singen pflegt; weiß das der Referent noch nicht, und weiß er auch das nicht, daß diese Einladungen nur an die Freunde und Bekannte der Vereinsmitglieder ergehen, „so ziemlich ohne Rücksicht auf Rang und Stand", jedenfalls aber in der Hoffnung auf Wohlanständigkeit und den schuldigen Dank für so treffliche Genüsse? — Einen über alle Beschreibung albernen Eindruck aber macht es, wenn der Referent darauf hinweist, daß die theoretischen und durchaus wissenschaftlich gehaltenen Berathungen und Vorträge im Schützenhause „mit Ausschluß der Oeffentlichkeit" stattgefunden haben, und als den Parteistandpunct bezeichnend anzusehen gewesen seien. Wer aus der „Oeffentlichkeit" ist von der Betheiligung ausgeschlossen worden? Aber wer möchte auf der anderen Seite behaupten, daß fachmusikalische Vorträge, unter denen Dr. Brendel's Vortrag „Zur Anbahnung einer Verständigung" den Anfang bildete, für Krethi und Plethi geeignet seien? Gebildete nur waren dort am Platze, und deren waren eine reiche Zahl vorhanden, von allen Richtungen, keineswegs im engeren, bisherigen Sinne die Vertreter der neuen Richtung. — Referent meint: „Die große Menge hat sich um die in Leipzig tagenden Tonkünstler sehr wenig bekümmert", nein, freilich hat sie das nicht; unwahr aber ist es schließlich wieder, daß die neudeutsche Schule „durch das Fest nicht einen Fuß breit Raum mehr als bisher im Bewußtsein und in der Gunst des Volkes gewonnen" habe. Kein irgendwie geweckter Kopf kann sich auf irgend einem Gebiete für die Dauer dem bedeutenden Neuen entziehen: Die Leipziger Tonkünstlerversammlung nun hatte den überaus erfreulichen Erfolg, durch eine vortreffliche Vorführung betreffender Tonwerke recht viele tüchtige Menschen dafür zu gewinnen — das ist der nicht hoch genug anzuschlagende Nutzen eines Unternehmens, das den edelsten Motiven entsprang. P. L.

Berlin. Mitte September. — Berichten wir zunächst — wie seltsam dies auch klingen mag — darüber, was wir nicht gehört haben, so hat Hr. Musik-Dir. Wieprecht entschiedenes Pech mit seinem seit 14 Tagen angekündigten uniformirten Riesenconcerte. Des Himmels Schleusen bewässerten an jedem Sonnabend den Concerthafen und machten es rein unmöglich, daß die Berliner Damen, ohne katarrhalische und rheumatische Nachwehen davonzutragen, ihr Krinolinschiff nach dem „Hofjäger" lenken konnten. Diese uniformirten Riesen-Musikbataillen sind ein trefflicher Köder und eine bewährte Angelruthe, um die Einnahmen dieser Productionen ergiebig und fruchtbar zu machen. Wie schön eine solche uniformirte Musikproduction sich ansieht, das wissen unsere Damen am Besten. Der einen gefällt die rothe Husarenuniform besser, als der dunkelblaue Waffenrock der Ulanen. Eine andere findet die weißen Uniformröcke der Garde du Corps reizender, als die hellblauen unserer Dragoner und endlich behauptet eine dritte mit der größten Bestimmtheit, daß Nichts gegen die kleidsame grüne Uniform unserer Jäger und Schützen aufkommt. — Nach der Theaterferienzeit haben wir wieder Gelegenheit, die Zierden unserer Hofbühne, die Damen: Jachmann-Wagner, Herrenburger-Tuczeck und Köster zu begrüßen, und ihnen ein freundliches Willkommen zuzurufen! Für unsere im vorigen Jahre verstorbene, höchst brauchbare und für alle Partien verwendbare Sängerin Sophie Trietsch hat der Generalintendant von Hülsen noch immer keinen Ersatz finden können, obgleich derselbe, wie d. Bl. schon berichteten, eine glückliche und vielversprechende Acquisition durch das Engagement der Sängerinnen Frl. Ferlesi (vom Conservatorium zu Prag) und Pollack und des Tenoristen Woworsky gemacht hat. Hr. Woworsky, sowie Frl. Ferlesi debutirten bis jetzt mit vielem Glück. Ersterer als Robert in Meyerbeer's „Robert der Teufel" und Letztere als Irma in Auber's „Maurer und Schlosser". — Hr. Musik-Dir. Julius Schneider hat mit seinem Gesangverein am 11. d. M. sein neues Oratorium: „Die heilige Nacht" im Saale der Singakademie mit Clavierbegleitung aufgeführt. H. Schwerdt, der Dichter dieses Oratoriums, hat seinen Stoff aus den Evangelien des Lucas und Matthäus entnommen. Die Dimensionen des Gedichtes sind nicht allzu groß. Die Worte der Evangelisten sind der Recitativ-Form angepaßt. Im Allgemeinen lyrisch-episch gehalten, donnert doch Satan, der oberste der Teufel, gelegentlich derb dazwischen. Ein endgültiges Urtheil über die Composition selbst behalten wir uns bis zur Aufführung des Oratoriums mit Orchesterbegleitung vor. — Am 18. d. M. veranstaltete, wie die vorige Nummer dieser Zeitschrift ebenfalls schon sagte, der Gesanglehrer Dr. Schwarz vor eingeladenen Zuhörern im Concertsaale des Königl. Schauspielhauses eine Matinée musicale, in welcher er mit seinen Schülerinnen und Schülern, den FF. Giffhorn, Grunow und Klapproth und den HH. Häger und Schleich als Lehrer Zeugniß von dem Erfolge seiner physiologischen Gesangspraxis ablegte. Der beschränkte Raum gestattet aber hier nur ein andeutungsweises Urtheil zu fällen. In dem Duett aus „Norma" gefiel uns Frl. Giffhorn weniger als in einer Arie aus „Iphigenie in Tauris". Wenn man aber annimmt, daß diese Sängerin, wie versichert wird, mit einem umgebeugten Kehlkopf die physiologischen Gesangsstudien beim Dr. Schwarz begonnen, so kann derselbe sich Glück wünschen, da er durch die Anwendung seiner physischen Mittel gezeigt hat, in welcher kurzen Zeit es zu ermöglichen ist, die menschliche Stimme nach ihren Klangregistern in Rücksicht auf Stärke, Volumen und Umfang praktisch zu bilden. Nur möge er diese Sängerin vor forcirter Anstrengung in der Stimmlage des hohen Brustregisters bewahren. Der Stimmfond von Frl. Klapproth ist anzuerkennen, nur ist dieselbe noch zu sehr Anfängerin, also Natursängerin, um nicht durch Befangenheit das vorherrschend gute Stimmmaterial zu benachtheiligen. Nur nicht zu hastig mit dem öffentlichen Auftreten, denn blinder Eifer schadet nur. Die Altstimme von Frl. Grunow besitzt in ihren tiefen Tönen schöne Nuancen; sie trug das Trinklied des Orsino aus „Lucrezia" mit gut gebrauchter Athemkraft gewandt, schön und beifällig vor. Auch Hr. Schleich bewährte sich beifällig als ein gut geschulter Tenor durch den Vortrag eines Litolff'schen Liedes. Hr. Häger ist eine hübsche Bühnenerscheinung. Er sang die Arie des Wolfram aus „Tannhäuser" zwar nobel und mit Verständniß, doch klingt sein Ton, namentlich in der Mittellage seiner Stimme, umflort und verhüllt, so daß man in die Versuchung kommen könnte, zu glauben, er könne nicht zu jeder Zeit frei über sein Stimmmaterial verfügen. Möge auch er sich vor Ueberanstrengung hüten. Mit der sechsten Nummer des Programms mußten wir das Concertlocal verlassen. Th. R.

Trarbach a. d. Mosel. Das diesjährige mittelrheinische evangelische Lehrer-Gesangfest wurde am 15. September in Trarbach a. d. Mosel gefeiert. Es kamen Compositionen von Gluck, Händel, Klein, Antonio Lotti, Nägeli, Rebling, Spohr, Wendt und Flügel, unter der sicheren Leitung des Lehrers Hrn. Fetz aus Dierdorf, zur Ausführung, da Hr. Musik-Dir. Flügel durch Unwohlsein in Stettin zurückgehalten wurde. Mehrere ungünstige Umstände bewirkten, daß nur einige 60 Lehrer sich eingefunden hatten, während 150 Quartiere mit Kost in Trarbach bereit gehalten wurden. Man kann die Gastfreundschaft der Einwohner Trarbachs nicht genug rühmen. Leider war die Witterung dem Feste nicht günstig. Es fehlte auch an Orgelspielern. Hr. Fetz übernahm deshalb sämmtliche Orgelvorträge, die in zwei Piècen aus Rinck's Orgelschule, einem Präludium von Volckmar und der Begleitung zur Fest-Cantate von G. Flügel, die Cantor Matthiä aus Trarbach leitete, bestanden. — Als Festort für 1860 ist Simmern und als Zeit: die erste Hälfte des Juni festgesetzt. Zum ständigen Fest-Dirigenten ist durch § 4 des Statutes der Musik-Dir. Flügel, „der's zum Gehen brachte, als es nicht gehen wollte"*), ernannt. Hr. Fetz ist zum Dirigenten auf ein Jahr gewählt. Der Verein zählt gegenwärtig zweihundert und etliche zwanzig Mitglieder. Hr. Praß, Cassirer, und Hr. Drescher, Schriftführer, sind Beide Lehrer in Neuwied. Die HH. Regierungsräthe Schapper aus Coblenz, der sich thatsächlich für den Verein interessirt, und Spieß aus Trier waren als Ehrengäste gegenwärtig. — Die überaus freundliche und humane Aufnahme verdanken die Lehrer dem Hrn. Cantor und Organisten Matthiä in Trarbach, der sich als Festordner ein besonderes Verdienst erworben hat.

Pesth, 18. September. — In diesem Augenblick dürfte, namentlich für den Freund von ungarischer dramatischer Musik, die Nachricht interessant sein, daß Erkel von seiner neuen heroischen Oper, deren Sujet sehr anziehend sein soll, bereits zwei Acte vollendet hat; das Libretto ist nach dem „Bank-Bán", einem vaterländischen Drama von Katona, bearbeitet. — Im deutschen Theater concertirte der als Salonspieler und durch seine Nocturnos bekannte Violinist Svecsin; er gefiel, — doch können wir diesem Urtheile des Publicums bei größeren Stücken nicht unbedingt beitreten. — Der Tenorist Grimminger vom hannoverschen Hoftheater trat ebenfalls im deutschen Theater auf und nahm durch seine Tonfülle und dramatische Gestaltungskraft für sich ein. Dr. Fr.

*) Worte aus dem Toaste des Lehrers Hr. Brück aus Thal Kleinich a. d. Mosel.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Capell-M. Johann Strauß wird von Petersburg nach Stockholm reisen und Anfang November wieder in Wien eintreffen.

Richard Wagner ist in Paris angelangt und gedenkt dort längere Zeit zu verweilen, lediglich um Gelegenheit zu haben, gutes Orchester und Quartett zu hören.

In einer der regelmäßig wöchentlich stattfindenden Abendunterhaltungen des Conservatoriums zu Leipzig spielte Mad. Pflughaupt aus Weimar vor kurzem Moscheles' Alexander-Variationen und den ungarischen Sturmmarsch von Liszt, sowie dessen Campanella. Ihr sehr feines, geistig belebtes, zugleich sicheres und kräftiges Spiel fand allgemeine Anerkennung.

In Berlin hält sich gegenwärtig ein junger Russe auf, Taborowsky, der mit Unterstützung des Kaisers von Rußland zum Violinspieler ausgebildet wird, früher Zögling des Conservatoriums in Brüssel, und von großem Talent sein soll.

In der Pariser großen Oper hat eine Polin, Mad. Vestvaly, am 7. September als Romeo durch ihre Schönheit großen Erfolg gehabt — alles Andere soll mehr als mittelmäßig gewesen sein. Doch nein: ihre Rüstung von Aluminium hat 16,000 Francs gekostet.

Frau Lind-Godschmidt und Joachim werden in Dublin concertiren.

In Prag gastirte Frl. Malvina Elbe mit Aussicht auf Engagement als erste „dramatische“ Sängerin. Sie trat als Recha und Valentine auf und gefiel.

Der Sänger Stockhausen will sich ganz auf den Concertgesang beschränken und hat darum seine Stellung an der Pariser komischen Oper aufgegeben.

Frl. Marie Mösner wird sich nach einem kurzen Aufenthalt in Salzburg nach München begeben.

Am Berliner Hoftheater ist die auch in diesen Bl. besprochene Frl. de Ahna neu engagirt; sie debutirte als Orsino in „Lucrezia“ und gefiel durch den Adel ihres Vortrages und die Sicherheit ihrer technischen Ausbildung. In derselben Vorstellung hatte auch der neugewonnene Tenorist Woworsky wieder einen bedeutenden Erfolg.

Verdi ist nach kurzem Aufenthalt in Paris wieder nach Italien heimgekehrt.

Musikfeste, Aufführungen. Das Musikfest zu Glocester (das 136.) brachte in den Tagen vom 13. September ab zur Aufführung: den „Messias“, „Elias“, „Christus am Oelberg“, „Die letzten Dinge“ — und Rossini's Stabat mater. Die Soli waren vertreten durch die Damen Tietjens, Novello und Dolby und die HH. Giuglini, Beletti und Sims Reeves.

In der Bernhardinkirche zu Breslau kamen am 18. September zwei neue geistliche Lieder von dem Organisten dieser Kirche, Berthold, nach Texten von Geibel für vierstimmigen Chor und Solo, zur Aufführung. Der echt kirchliche Styl und die reiche Erfindung darin werden gelobt.

Ende October wird in Dublin die hundertste Aufführung des „Messias“ unter besonderen Feierlichkeiten stattfinden.

Neue und neueinstudirte Opern. Am Leipziger Stadttheater wird in nächster Zeit „Santa Chiara“ vom Herzog von Coburg-Gotha zur Aufführung gelangen.

In der Opéra lyrique zu Paris werden zwei neue Opern: „Don Gregorio“ von Gabrieli und „Die Weißen und Blauen“ von Limnander einstudirt. Ebendort machen augenblicklich Mozart's „Entführung“ und Weber's „Abu Hassan“ Furore.

Am 22. September ward „Tannhäuser“ im Berliner Opernhause mit theilweiser neuer Besetzung gegeben: der neuengagirte Tenorist Woworsky sang die Titelrolle, Frl. Ferlesi die Venus und Hr. Betz den Wolfram; sämmtliche Darsteller werden gelobt.

In Mannheim wurde am 9. September zur Geburtstagsfeier des Großherzogs „Titus“ neu einstudirt gegeben, und zwar zum erstenmal mit den Original-Recitativen.

In Frankfurt a. M. wurde am 21. September „Der Vampyr“ neu einstudirt gegeben, und zwar, was dem Leipziger Theater zur Nachachtung empfohlen werden mag, nach dem Textbuche in zwei Aufzügen, wogegen manche andere Bühnen, so die Leipziger, drei oder vier daraus machen und auf solche Weise den Inhalt zerreißen.

Die Scala in Mailand bereitet zwei neue Opern vor: „Richard III.“, eigens für diese Bühne geschrieben von Meiners, und „Lorenzino“ von Pacini.

Anton Rubinstein hat den ersten Act seiner neuen romantischen Oper (Titel steht noch nicht fest) nach einem Mosenthal'schen Texte vollendet.

Die Bouffes parisiens in Paris haben bereits wieder mit Erfolg eine neue Operette gebracht: „Le fauteuil de mon oncle“ von Frl. Colinet in Musik gesetzt, Text von René de Rovigo. — Dieselbe Gesellschaft bereitet die neue einactige Oper von Flotow: „Die Wittwe Camus“ zur Aufführung vor.

Eine seltsame Novität wird im Carltheater zu Wien vorbereitet: Capell-M. Binder hat zwei neue Offenbach'sche Operetten instrumentirt und in einem eigens angefertigten Texte zu einer zusammengeschweißt. So erzählen Zellner's „Blätter für Musik“.

Musikalische Novitäten. Eine eigenthümliche Neuigkeit sind die in Pesth mit Clavierbegleitung erschienenen berühmten ungarischen Gesänge des Tinody aus dem 16. Jahrhundert. Sie sind von Engesser für vierstimmigen Gesang eingerichtet und dem Grafen Leopold Rádasdy gewidmet, dessen Ahn einst jenen letzten ungarischen Minnesänger gastfrei auf seinem Schlosse unterhalten hatte.

Auszeichnungen, Beförderungen. Capell-M. Julius Rietz in Leipzig hat von der philharmonischen Gesellschaft in London, dem Mozarteum in Salzburg und dem Baseler Männergesangverein im Laufe der letzten Wochen die Ehrenmitgliedschaft erhalten.

Die philharmonische Gesellschaft in London hat Marschner zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

Todesfälle. In Basel starb der 71jährige Adolph Bäuerle aus Wien, der altbekannte Redacteur einer Theaterzeitung und Romanschriftsteller.

Vermischtes.

Vom 26.—28. Septbr. fanden die Productions-Prüfungen der Zöglinge des Dresdner Conservatoriums für Musik statt.

Am 18. September beging der Generaldirector der königl. musikalischen Capelle und des Hoftheaters, wirklicher Geheim-Rath Wolf Adolph August v. Lüttichau, sein 50jähriges Dienstjubiläum. — Ein Festgruß zu dieser Gelegenheit war vom Hoftheatersecretär Hofrath Dr. Papst gedichtet, und vom Hofcapell-M. Krebs in Musik gesetzt.

Das Musikinstitut zu Warschau unter Leitung Apollinar's v. Kontski ist nun wirklich ins Leben getreten; das amtliche Regierungsblatt theilt die Statuten mit.

Im zweiten Theater zu Dresden concertirte ein Hr. Stäglich aus Torgau auf 15 gewöhnlichen Mundharmonikas.

In Wien geht das Gerücht von einer Verpachtung des Operntheaters, wogegen das Directoriat aufzuhören hätte. Ebenda wird von jetzt ab eine mildere Handhabung gegenüber der Theatercensur eintreten.

Zur Einsendung von Marsch-Compositionen sind fortan in der preußischen Armee bei Preisausschreiben auch solche preußische Musiker berechtigt, die nicht im activen Dienst stehen.

Nach dem Vorbilde von Paris, dem Friedrich-Wilhelmstädter und Kroll'schen Theater in Berlin ist nun auch bei den dortigen Hofbühnen eine Freibilletsteuer zum Besten der Perseverantia eingeführt worden.

Im Hamburger Stadttheater ist die Zwischenactsmusik in Wegfall gekommen, nach dem Beispiele im Berliner Schauspielhause, aber ohne den dort gültigen Grund einer nothwendigen Raumgewinnung. Es heißt eben, so lange nicht charakteristische Musik geschaffen wird, unter zwei Uebeln das kleinere wählen, wenn man wenigstens die unpassende Musik wegläßt.

In Wien liegt der betreffenden Behörde das Gesuch vor: eine weibliche vollständige Musikcapelle zu errichten, „welche“, wie die Didascalia meldet, „eine in den dramatisch-musikalischen Kreisen seit Jahren bekannte und unternehmende Dame ins Leben zu rufen beabsichtigt“.

Das neue Theater in Gothenburg ist vom 15. November ab von einer deutschen Operngesellschaft zu pachten.

Auf Barbadoes besteht ein Musikcorps von 30 schwarzen Musikern unter einem deutschen Musikmeister.

Briefkasten.

Basel. — Das Exemplar, nach dem Sie sich erkundigen, befindet sich in unseren Händen. Auf Ihre anderweite Anfrage ist in Nr. 11 geantwortet.

Zittau. — Ihre Sendung ist eingegangen. Wir wollen sie aufbewahren und geeignetenfalls Gebrauch davon machen; doch dürfen Sie sich unter den gegenwärtigen Umständen keine großen Erwartungen machen.

Eis in S. — Wollen Sie gütigst die versprochene Recension einsenden. Die von Ihnen gewünschte Besprechung soll bald erfolgen. Den Statuten-Entwurf erwarten wir in nächster Zeit, wir werden Ihnen dann Nachricht darüber zukommen lassen.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

W. Reichardt, Op. 2. Sechs größere Postludien für die Orgel. Berlin, Bote & Bock. Pr. 1 Thlr.

Der Verfasser übergiebt mit diesem Op. 2 der Orgelliteratur eine ganz respectable Arbeit, welche durchweg von Geschick und Routine zeugt und die Gebrechen der Erstlingsversuche weit hinter sich hat. Hr. Reichardt ist ein gewandter, seines Instrumentes kundiger Organist, und stellt sich mit seiner Arbeit selbst ein gutes Zeugniß seines ernsten musikalischen Strebens aus. Diese Postludien, von breiter Anlage, bewegen sich frei und frisch hinweg, ohne gezwungene Grübeleien und ungenießbare Rechenkünste des contrapunctischen Satzes, und entwickeln in kirchlicher Weihe einen Fluß von Gedanken, des Ernstes und der Macht des Instrumentes würdig. Dabei unterscheiden sich die einzelnen Nummern in Charakter und Behandlungsweise vortheilhaft von einander. Die drei ersten halten sich mehr in freier Stylisation. In Nr. 4, einer wirkungsreichen Fuge, zeigt der Verfasser viel Geschick in thematischer Gestaltungsfähigkeit. Die beiden letzten Nummern, denen ein Choral als Cantus firmus zu Grunde gelegt ist, sind auch als Choralvorspiele zu gebrauchen. Das Werk ist Organisten zur Anwendung bei gottesdienstlichen Gelegenheiten wie zum Privatgebrauch wohl zu empfehlen. R. B.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

J. Karl Eschmann, Op. 55. Grillenfang, acht kleinere Studien für Pianoforte. Cassel, Karl Luckhardt. Heft I Pr. 22½ Sgr. Heft II Pr. 20 Sgr.

Der Componist scheint diese Studien größtentheils für noch jugendliche Clavierspieler berechnet zu haben, denn er sagt, diese Stücke, außer Nr. 1 und 7, seien auch von kleineren Spielern, deren Hände kaum eine Octave spannen können, ausführbar. Das ist aber sehr vorsichtig aufzunehmen: Wenige solcher Spieler werden diese Compositionen technisch, die wenigsten geistig wiederzugeben vermögen. Sämmtliche Tonstücke sind kleine, zuweilen tiefpoetische Ergießungen, welche durchgängig eine schon weit vorgeschrittene musikalische Bildung voraussetzen.

Eschmann theilt seinen Grillenfang in zwei Ausbeuten: die erste beginnt mit einem Presto, agitato assai (F moll). Das Motiv und die Form sind dem Charakter der Etude entsprechend. Der Inhalt träumerisch, fast melancholisch aufgeregt, erhebt sich noch durch die äußere Darstellung weit über das gewöhnliche Wesen der Etude. Nr. 2, skizzenartig hingeworfen, gleicht einem lustigen Geisterspiel, und bezweckt Leichtigkeit im Abziehen (Wechseln) des ersten und zweiten Fingers auf einer Taste. Grillenhaft ist allerdings die dazu gewählte Tonart B moll. Nr. 3, rasch und zierlich zu spielen, von fast gleichem Charakter, dient technisch dazu, sich auf den Obertasten recht vertraut zu machen. Es ist deshalb die Tonart Ges dur gewählt. Nr. 4, „Im Schilf", ist das ausgeführteste und ausgeprägteste Stück dieser Ausbeute. Die Hinweisung des Componisten auf Lenau's Schilflieder 1—3 giebt sicheren Aufschluß über Entstehung und Sinn dieser Tondichtung. Unwillkürlich wird man dabei an jene subjectiv gehaltenen und wunderbar ergreifenden Schilflieder des unglücklichen Lenau erinnert. Das tiefe, stille Leiden drückt ein Thema in kurzgefaßten Strophen (Fis moll) vortrefflich aus, und die charakteristische Umgebung, welcher der Dichter sein Leiden klagt, ist durch die tonmalerische Begleitung sprechend wiedergegeben. Es scheint, als hätte das Gedicht in Eschmann gleichgestimmte Saiten berührt.

Die zweite Ausbeute fängt mit einem feingearbeiteten Allegretto Nr. 5 (A dur) an. Obgleich dasselbe „Heiter, unbesorgt" überschrieben ist, tönt doch viel Klage daraus hervor. Es fehlt der Ueberschrift nur zu Anfang das Wörtchen „werde". Nr. 6, Lento, un poco agitato (A moll), trägt eine gewisse Schwermuth und Bangigkeit in sich, daher auch die Bezeichnung un poco agitato nur im scheinbaren Widerspruch zu dem Lento steht. Neben der ausdrucksvollen Melodie macht dieses Stück noch der eigenthümliche Rhythmus besonders interessant. Einen hübschen Beleg für die Kunst des Componisten, sich frei in Imitationen zu bewegen, giebt das Allegretto scherzando Nr. 7 (D moll). Es ist sehr geschickt und wirkungsvoll gearbeitet. Nr. 8, „Epilog", die gehaltvollste Composition der ganzen Sammlung, scheint Eschmann aus dem Innersten seiner Seele geschöpft zu haben. Es sprechen sich darin gar manche und seltsame Dinge aus, und in einer solchen Weise, wie es nur von einem tüchtig begabten Componisten geschehen kann. Seit Schumann's kleinen Sachen für Pianoforte sind uns selten so werthvolle vorgekommen, als diese eben besprochenen; mögen sie weitere Anerkennung finden.

Ad. Henselt, Op. 3. Poëme d'amour. Andante et Allegro concertante pour le Piano. Berlin, Schlesinger. Pr. ¾ Thlr.

Hugo Ulrich, Op. 16. Scherzo für Pianoforte. Breslau, F. E. C. Leuckart. Pr. 25 Sgr.

Bei Poëme d'amour haben wir nur nöthig, darauf aufmerksam zu machen, daß es in zweiter Auflage erschienen ist und der Componist sich einer nochmaligen Durchsicht derselben unterzogen hat. Das Scherzo von Ulrich ist ein frisches, gut durchgearbeitetes Tonstück, mit vielem melodischen Reiz und harmonischen Kern. Schade, daß dasselbe von wenig origineller Erfindung ist. Das Hauptthema steht nicht viel über einem Walzerthema à la Strauß, und gewinnt nur durch die Verarbeitung. Ferner wird auch das Ganze zu lang ausgesponnen. C. P.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

H. Apel, Preußisches Nationallied für Solostimme mit Chor und Pianoforte. Clavierauszug. Weimar, Kühn. Pr. 12½ Ngr.

Der Verfasser, Großherzogl. Weimarischer Kammermusikus, hat sein Werk Sr. Majestät König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen dedicirt. Wahrscheinlich ursprünglich für Orchester gedacht, beginnt das Lied mit einem Marsche in üblicher Form, dem sich ein kurzes Trio anschließt. Eine Solo-Tenorstimme beginnt nun das fünfstrophige Lied, jede Strophe beschließt ein kräftiger Chorrefrain, bis sich in dem sechsten Verse alle Stimmen zum nochmaligen Vortrage der Melodie, vierstimmig bearbeitet, vereinigen. Ein längeres, kräftiges Nachspiel, der Einleitungsmusik zumeist entnommen, bildet den Schluß. Der Verfasser des Textes hat sich nicht genannt; er spricht in seiner Dichtung die patriotischen Gefühle eines echten Preußen für sein Vaterland aus, und es ist dem Componisten gelungen, dem Ganzen den Stempel der Volksthümlichkeit zu geben. Wahrscheinlich eine Gelegenheitscomposition, wird sie, namentlich mit Orchesterbegleitung (die Abschrift der Partituren für Orchester oder Militairmusik ist durch die Verlagshandlung zu beziehen) einen guten Eindruck hervorbringen. Th. Schneider.

Bücher und Zeitschriften.

H. S. Thomas, Die großherzogliche Hofcapelle, deren Personalbestand und Wirken unter Ludwig I. Als ein Beitrag zu seiner Lebensgeschichte und zur Kunstentwicklung Darmstadts. Zweite verbesserte Auflage. Darmstadt, G. Jonghaus'sche Hofbuchhandlung. 1859.

Die günstige Aufnahme, welche das im December v. J. erschienene Werkchen des Hofcapellmeisters G. S. Thomas bei seinen Lesern fand, ließ der ersten schnell vergriffenen Auflage eine zweite vermehrte und verbesserte folgen, die jetzt vor uns liegt. Der Inhalt, obgleich zunächst einem localen Kunstgebiet geweiht, ist doch so allgemein und vielseitig gehalten, daß er nicht allein ein specielles, sondern ein universelles Interesse in Anspruch nimmt, und in Wirklichkeit als ein intergrirender Theil der Geschichte deutscher Tonkunst betrachtet werden kann. Reich an historischen Begebenheiten, an Actenstücken und biographischen Notizen, behandelt der Verfasser, der uns zugleich eine getreue Schilderung des Lebens Ludwigs I., geb. den 14. Juni 1753, gest. den 6. April 1830, giebt, die Geschichte der Hofcapelle von ihrer Gründung bis zum Ableben des genannten Regenten, welcher als der eigentliche Schöpfer ihres Höhepunctes mit Recht genannt wird. Theils Selbsterlebtes, theils Ueberkommenes wird in anziehender Weise, meistens durch officielle Belege documentirt, erzählt, so daß wir dem Verfasser unseren Beifall für seine Zusammenstellung aussprechen müssen. Die Redaction des Ganzen, aus der gewandten, poetischen Feder des Hofsecretairs C. Merck geflossen, hat dem Inhalte auch die schöne Form durch eine ebenso anziehende als sinnige Sprache zu geben verstanden. Das Werkchen, das keiner Kunstbibliothek fehlen sollte, können

wir als eine geschichtlich nützliche Lecture allen Capellen, Künstlern und Kunstfreunden empfehlen. S.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

J. Karl Eschmann, Op. 20. Sechs Salonstücke für das Pianoforte. Nr. 4 und 6. Cassel, Karl Luckhardt. Pr. à 20 Sgr.

Th. Kullak, Op 103. **L'étoile du matin.** Poëme pour Piano. Berlin, Schlesinger. Pr. 2/3 Thlr.

C. F. Friedrich, Op. 51. Phantasie über Themen aus der Oper „Rigoletto" für Pianoforte. Hamburg, Niemeyer. Pr. 1/2 Thlr.

Jg. Tedesco, Op. 93. Phantasie über „Rigoletto" für Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 25 Ngr.

———, Op. 96. **Les amourettes.** Morceau brillant pour Piano. Ebendas. Pr. 18 Ngr.

———, Op. 97. **Chanson à boire d'un soldat** pour le Piano. Ebendas. Pr. 12 Ngr.

G. Deichert, Op. 20 **La dernière rose varié** pour le Piano. Hamburg, Niemeyer.

H. Stiehl, Op. 18. Drei Transscriptionen, Nr. 1. Lied von Hummel. Nr. 2. Soldatenabschied. Nr. 3. Loreley für Pianoforte. Ebendas. Pr. Nr. 1 5/12 Thlr. Nr. 2 1/2 Thlr. Nr. 3 1/2 Thlr.

Th. Krause, Op. 61. Zwei Clavierstücke, Nr. 1. Waldlust. Nr. 2. Humoreske. Hamburg, Fr. Schuberth. Pr. à 1/3 Thlr.

———, Op. 64. Jugendlust, Tonstück für Pianoforte. Cassel, K. Luckhardt. Pr. 10 Sgr.

Von den sechs Salonstücken Eschmann's liegen nur Nr. 4 Inpromptu und Nr. 6 Polonaise vor. Beide Tonstücke, ebenso schwer in der geistigen Wiedergabe als technischen Ausführung, verlangen, wenn sie zur Geltung gebracht werden sollen, einen durchgebildeten Künstler. Das Inpromptu, von mehr ernstem Charakter, erfordert außerdem gediegene Zuhörer, wenn es die richtige Würdigung finden soll. Obgleich der Styl desselben noch ein gemischter, Chopin-Schumann'scher ist, tritt doch aus dem Inhalt die Eigenthümlichkeit und Intelligenz des Componisten genugsam hervor. Die Polonaise, ein sehr brillantes Tonstück voll Kraft und Feuer, ist in der Form so ausgebreitet, daß sie selbst im Concertsaal befriedigen und durchschlagen wird. Das erste Thema, anregend und spannend, wird von dem zweiten noch durch Gehalt und Tiefe übertroffen, und der Ausdruck ist kaum in einer Salonpolonaise zu erwarten. Auch sie verlangt ein gewähltes Publicum. Weniger auserlesen kann der Zirkel sein, in welchem der Morgenstern von Th. Kullak leuchten soll; der Glanz desselben ist nur äußerlich, aber wirkungsvoll, modern. Der Componist hat sein Opus noch besonders als „Poëme" bezeichnet, obgleich darin von wirklicher Poesie sich sehr wenig vorfindet. Im Uebrigen hat dieses Werk einen bedeutenden Rivalen in dem „Abendstern" von R. Wagner, übertragen für das Pianoforte von F. Liszt, welcher Kullak bei dieser Arbeit vielfach vorgeschwebt haben mag. Mit der Phantasie über Themen aus der Oper „Rigoletto" von C. F. Friedrich befinden wir uns auf dem wahren Boden der sogenannten Salonwelt. Hier ist äußere Eleganz mit Sentimentalität und Leichtsinn gepaart, hier wird Alles versucht, nur nicht offen und wahr zu sein. Diese ganze Phantasie ist ein treues Abbild einer für den wirklich Gebildeten langweiligen Abendunterhaltung. Selbst in dem lärmenden Schluß spiegelt sich noch das Dahinrasseln der heimkehrenden Carosse auf leerer Straße ab. Trotzdem wird diese Pièce, da sie eingänglich und mit Routine geschrieben, bisweilen Glück machen. Die Sachen von J. Tedesco gehören ebenfalls in diesen Kreis, sind aber besser als obiges Stück. Aus einer Feder geflossen, deren Führer sich schon längere Zeit in dieser Sphäre bewegt hat, nehmen sie nicht mehr an allem Lächerlichen theil, und besitzen in dieser Hinsicht schon einen gewissen Charakter, aus dem sichere Eleganz und Erfahrung spricht. Man kann sie durchgängig empfehlen. Die Compositionen von Deichert und Stiehl nehmen wieder eine andere Stufe der Unterhaltung ein. Es sind sehr bekannte und beliebte Lieder, welche, durch eine kleine Einleitung hervorgerufen, später variirt werden. Sie sind recht geeignet, im ruhigen Familienkreise Vater und Mutter von ihren Söhnen und Töchtern vorgespielt zu werden, und gelingen die darin vorkommenden mittelmäßigen Schwierigkeiten, so werden die Eltern das vielfach verausgabte Stundengeld nicht ganz zu bereuen haben. Hier sind auch die Tonstücke von Th. Krause an ihrem Platze. Sie klingen zwar etwas altmodisch und entbehren jedes modernen Putzes, haben aber Kern und gesunden Sinn. C. P.

Rudolph Kündinger, Op. 11. **Nocturne** pour le Piano. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 12 Ngr

———, Op. 14. **Morceau de Salon** pour le Piano. Ebendaselbst. Pr. 18 Ngr.

———, Op. 16. **Mazurka-Fantaisie** pour le Piano. Ebendaselbst. Pr. 15 Ngr.

Lefebure-Wely, Op. 113, 114, 115. **Impressions de Voyage.** Le Rêve de Graziella, Les Binioux de Naples, L'invitation à la Mazurke. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. à 15 Ngr.

———, Op. 116. **Rêverie** pour le Piano. Ebendaselbst. Pr. 15 Ngr.

———, Op. 117. **Les Babillardes,** Caprice pour le Piano. Ebendas. Pr. 18 Ngr.

———, Op. 118. **La Tunisienne.** Marche militaire pour le Piano. Ebendas. Pr. 18 Ngr.

———, Op. 119. **Douce Souvenance.** Nocturne pour le Piano. Ebendas. Pr. 15 Ngr.

Charles Wehle, Op. 44. 2e. **Berceuse** pour Piano. Berlin, Schlesinger. Pr. 1/2 Thlr.

———, Op. 45. **Jadis,** Menuet pour Piano. Ebendas. Pr. 17 1/2 Sgr.

Rudolph Kündinger, ein noch wenig bekannter Componist, kann schon zu den Besseren in seiner Art gezählt werden. Obgleich die hier vorstehenden Werke nur der reinen Unterhaltungsmusik angehören, so ist doch darin Alles umgangen, was an das Oberflächliche streift. Der Componist schafft von Innen, und gewinnt dadurch eine Eigenthümlichkeit, welche ihn eben deshalb über Viele seines Gleichen hebt. Ein künstlerischer Ernst spricht aus allen. Hätten wir an diesen nicht leicht spielbaren Werken Etwas zu tadeln, so wäre es die hier und da noch eckige Form. Auch Lefebure-Wely bestrebt sich eines Besseren. Mehrere der vorliegenden Compositionen appelliren nicht, wie es gewöhnlich der Fall ist, blos an das Ohr, sondern auch an den Verstand. Einige sind wirklich charakteristisch gelungen. Wir heben daraus hervor: Op. 114, 117, 118 und 119. Von Ch. Wehle ist Op. 44 unbedeutend, es kann nur einige Wirkung erzielen, wo es mit den angegebenen äußeren Effecten vorgetragen wird. Dagegen hat Op. 45 viel Anerkennenswerthes. Es entspricht trotz der neueren Behandlungsweise des Instrumentes seinem Titel „ehemals, vorzeiten" vollkommen, und verdient in weiteren Kreisen bekannt zu werden. C. P.

L. Köhler, **Les salons de l'Europe,** danses de concert: 1. Mazurka concertante. 2. Valse élégante. 3. Galop. brillant. 4. Polka tremblante. Hamburg, Leipzig, New York, Schuberth & Comp.

In diesen Salonstücken sind die Errungenschaften moderner Technik in geistreicher und poetischer Weise zur Geltung gebracht. Es gehören freilich leichte und gestählte Finger dazu, um auf dem glatten Parquet der Claviatur mit Anmuth und Sicherheit nach diesen Rhythmen zu tanzen und bei den gewaltigen Sprüngen keinen Fehltritt zu thun. Sind aber diese Bedingungen erfüllt, so werden diese Tänze im Concertsaal wie im Salon eine zündende Wirkung auf das Publicum nicht leicht verfehlen. Die Mazurka ist vorzugsweise pikant, capriciöse Sprödigkeit und liebenswürdige Schwärmerei wechseln anmuthig ab. Der Walzer ist das am wenigsten bedeutende Stück, aber vielleicht vorzugsweise reich an schönen Klangwirkungen. Die beiden letzten Stücke sind jedenfalls die glänzendsten. Der Galopp schwebt dahin in schönem Rhythmus, bald feurig, herausfordernd, brausend, bald in zarten, lieblichen Klängen. Die Polka ist eine echte tremblante; namentlich in dem reizenden Mittelsatze huldigt das rechte Handgelenk unausgesetzt der Vibrationstheorie in ruheloser, aber geschmackvoller Figuration, während die linke in zierlichster Melodie umherspaziert. Die sämmtlichen vier Tänze sind außer Virtuosen für den Concertvortrag auch vorgeschrittenen Dilettanten als vortreffliches Studium, namentlich der Handgelenke, angelegentlich zu empfehlen, und werden sich sicher der darauf zu verwendenden Mühe werth erweisen.

Intelligenz-Blatt.

Stuttgarter Musikschule.

Am 13. October d. J. beginnt das *Wintersemester,* mit welchem der Eintritt neuer Schüler und Schülerinnen erfolgen kann.

Die Lehrgegenstände und Lehrer der zur Ausbildung von *Künstlern* bestimmten Abtheilung der Schule sind: Chorgesang: Hr. **Ludwig Stark;** Sologesang: Hr. Kammersänger **Pischek,** Hr. Kammersänger **Rauscher,** Hr. **Stark;** Clavierspiel und Methotik des Clavierunterrichts: HH. **Sigmund Lebert, Dionys Pruckner, Wilhelm Speidel;** Orgelspiel und Lehre von der Einrichtung und Behandlung der Orgel: Prof. **Faisst;** Violinspiel: HH. Hofmusiker **Debuysern** und **Keller;** Violoncellspiel: Hr. Hofmusiker **Boch;** Tonsatzlehre: HH. **Faisst** und **Stark;** Partiturspiel: Hr. **Stark;** Geschichte der Musik: Hr. **Stark;** Declamation: Hr. Hofschauspieler **Arndt** und in besonderen Fällen: Hr. Hoftheater-Regisseur Dr. **Grunert;** italienische Sprache: Hr. Prof. **Gantter.** Zum Ensemblespiel, sowie zur Uebung im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für den Unterricht in der Künstlerschule beträgt durchschnittlich 100 Gulden, in einzelnen Fällen nach Verhältniss der Stundenzahl etwas weniger oder mehr.

Anfragen und Anmeldungen wollen, womöglich noch vor dem 25. September an die unterzeichnete Stelle gerichtet werden. Der äusserste Termin zur Anmeldung ist der 10. October, an welchem Tage die Aufnahmeprüfung stattfindet.

Stuttgart, im September 1859. Die Direction der Musikschule: Professor Dr. **Faisst.**

Alle hier besprochenen und angezeigten Musikalien und Bücher sind in der Musikalienhandlung von **C. F. Kahnt** *in Leipzig zu haben*

Einzelne Nummern der Neuen Zeitschrift für Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Leipzig, den 7. October 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern $2\frac{1}{3}$ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 15.

Einundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Michael Glinka.

Von

F. Dräfeke.

Michael Glinka, Orchestercompositionen, herausgegeben von der Schwester des Componisten L. Schestakoff.

1. Ouverture de l'opéra „La vie pour le Zaar" (Das Leben für den Zaar). $1\frac{1}{2}$ Thlr. (Partitur.)
2. Ouverture de l'opera féerique: „Roustane et Ludmilla". $1\frac{1}{2}$ Thlr. (Partitur.)
3. Capriccio brillante en forme d'ouverture sur le thème de la „Jota Aragonesa". $1\frac{5}{6}$ Thlr. (Partitur.)
4. Souvenirs d'une „Nuit d'été à Madrid". Fantaisie pour l'orchestre sur des thèmes Espagnols. $1\frac{1}{3}$ Thlr. (Partitur.)

Es ist nicht zu läugnen, daß der von seinen Landsleuten so hoch erhobene Autor in der That vom Auslande in ungebührlicher Weise ignorirt worden ist und in Hinsicht auf seine vielen interessanten Schöpfungen eine genauere Betrachtung und Besprechung verdient. Mag nämlich auch das Urtheil der russischen Kritiker, in manchen Dingen zu hoch gegriffen, im Allgemeinen vom Nationalstolz etwas mitdictirt sein, Glinka ist eine Erscheinung, die früher bereits vollkommen das Recht gehabt hätte, vom allgemeinen Musiktreiben berücksichtigt zu werden, jetzt aber, wo sie der Musikgeschichte angehört, jedenfalls eine gerechte Würdigung vonseiten Deutschlands erfahren muß.

Denn der russische Tonsetzer ist originell, seine Werke verkünden eine selbständige Individualität, zeigen ein eigenthümliches Colorit, Vorzüge, denen wir selbst in dem letzten Decennium der Musikgeschichte selten genug begegnen, die aber zur Zeit des hauptsächlichsten Wirkens von Glinka, den vierziger Jahren, noch rarer genannt werden mußten. Und da in diesem Zeitraume Deutschland einem Componisten, welcher nach mehreren originellen und farbenreichen Werken leider zu bald erlahmte, bereitwillig eine Heimath gewährte, ein musikalisches Ehrenbürgerrecht ertheilte, so können wir nicht umhin, zu behaupten, daß Glinka ein gleiches Entgegenkommen wie sein Zeitgenosse Gade vielleicht noch mehr verdient hätte.

Allerdings ist das Colorit des russischen Autors nicht so poetisch, wie das des Dänen. Aber dieser Nachtheil liegt lediglich in den Unterschieden der beiden Nationalitäten. Die scandinavische hat an ihrer gewaltigen Vorgeschichte, der mit Göttern und Heldengestalten reich gefüllten Sagenwelt eine Basis, welche dem Slaventhum mangelt. Und indem nun Gade zuerst die Möglichkeit zeigte, das gewaltige Reich nordischer Dichtung der Musik zu erschließen, hatte er zugleich an der Poesie und Reichhaltigkeit seines Stoffes eine wesentliche Hülfe. Glinka dagegen mußte sich einfach damit begnügen, den slavischen Nationaltypus hinzustellen, und er hatte auch hier noch mit der Schwierigkeit zu kämpfen, welche durch die allmälig wachsende Popularität ungarischer Volks- und Zigeunerweisen ihm bereitet wurde. Daß er es aber trotzdem vermochte, seinen Tonschöpfungen ein eigenthümliches, von ungarischen und polnischen Elementen freies Colorit zu geben, welches bei etwaiger Entwicklung einer russisch nationalen Musik typisch werden kann, das mag jedenfalls ein Zeugniß sein für seine Selbständigkeit, für seine musikalische Berechtigung. — Und dazu hat er andrerseits vor Gade, welcher sein rasches Bekanntwerden, seinen künstlerischen Ruf eigentlich nur dem fesselnden Colorit, der poesievollen Tonmalerei verdankt, auch Etwas voraus, was ihn deutschen Musikern verwandt erscheinen lassen, bei uns Sympathien erwecken muß, — seine gründliche Kenntniß der thematischen Gestaltung und Verarbeitung, ein Vorzug, dessen außer Liszt und Berlioz, die ersichtlich Beide auf deutschen Grundlagen weiter gebaut haben, fast kein Ausländer und am Wenigsten der dänische Componist sich rühmen kann. Jedenfalls dürfte es aber nicht zuviel gesagt sein, wenn wir behaupten, daß nur die Meisterschaft in dieser Kunst der Durcharbeitung es ermögliche, mit Erfolg den Boden der Orchester-Composition zu betreten, daß im Mangel der genannten Kenntnisse aber der Grund liege, warum bis zu Berlioz' Erscheinen deutsche Autoren allein in der Instrumentalmusik geherrscht haben.

Wenn ferner nun auch hier und da die Unbedenklichkeit des russischen Autors in der Wahl der Themen, sowie das leichte Hinweggehen über Verbindungsstellen scrupulöse Bedenken vonseiten der gediegenen Musiker hervorzurufen imstande sind, ja wenn wir z. B. nicht läugnen können, daß hier und da triviale Stellen, neu-italienische und französische Einflüsse uns begegnen, — so dürfte doch auf der anderen Seite eine gewisse Keckheit und Frische, hinsichtlich deren er seine Zeitgenossen Mendelssohn und Schumann hinter sich läßt, paralysirend

einwirken. Denn gerade diese Frische und Keckheit des russischen Autors regte in uns den oben schon ausgesprochenen Wunsch an, derselbe möchte zur Zeit seiner productiven Blüthe in Deutschland bekannt geworden sein, die etwas matte Periode, welche den großen Bewegungen der neuesten Zeit vorangjng, belebt, diese Bewegungen schneller herbeigeführt haben.

Leider wurde ihm aber ein solches Schicksal nicht beschieden, er hatte vielmehr das Loos so vieler bedeutender Künstler, nach seinem Tode erst die Aufmerksamkeit des Auslandes auf sich zu ziehen, nachdem er bei Lebzeiten vom Glücke nicht gerade reichlich bedacht gewesen. Von den Landsleuten Glinka's ließ sich allerdings, im Gegensatz zu der Blasirtheit Westeuropas, erwarten, daß sie, selbst erst im Begriff, musikalisch als Nation sich darzustellen, ihren bedeutendsten Tonkünstler heben und fördern würden in jeder Weise. Und wie wir in Erfahrung gebracht, ist dies auch eine ziemliche Zeit hindurch der Fall gewesen, ja der Mittelstand hat treu bis jetzt an Glinka festgehalten. Seine günstige Stellung inmitten der höheren Gesellschaftskreise soll jedoch der Componist, wir wissen nicht aus welchem Grunde, einst eingebüßt haben, und der Abend seines Lebens ein ziemlich trauriger gewesen sein.

Eine Reise durch Westeuropa, auf welcher sein Lehrer Dehn ihn eine Zeitlang in Berlin fesselte, und die Spanien zum Zielpuncte hatte, war jedenfalls zu spät unternommen. Denn auch seiner originellen, lebensfrischen, dabei echt künstlerischen Individualität konnte es nicht mehr gelingen, ein lebhaftes Interesse zu erwecken, als die gewaltigen Reformbestrebungen der Neuzeit bereits die musikalische Welt erfüllten, zerklüfteten, zur Parteinahme nöthigten.

Nur Glinka's Tod vermochte die Aufmerksamkeit des Auslandes wach zu rufen, und an uns ist es, dieselbe rege zu erhalten.

(Fortsetzung folgt.)

Concertmusik.

Robert Schumann, Scenen aus Goethe's „Faust". Für Solostimmen, Chor und Orchester. Berlin, Jul. Friedländer. Vollständiger Clavierauszug. Subscriptionspreis 7 Thlr. Ladenpreis 11 Thlr.

(Schluß.)

Nr. 6. Faust's Tod. Hier wie dort Alles symbolisch: was bleibt der musikalischen Analyse? Sie sieht die Noten, sie begreift den Sinn, und als sie sich ansetzt, über Tonart, Maß, über thematische Bearbeitung und modulatorische Gestaltung zu sprechen, da fällt es ihr aufs Herz, wie sehr das Alles — möge es an sich gelten, was es wolle — vor der Grundbedeutung eben dieser Notenschrift zurücktritt. Wer wollte den Meister in Farben einzig, oder nur vorzüglich um seines Colorits willen loben oder tadeln; wer den Meister in Tönen um Unregelmäßigkeiten des Satzbaues — wenn es sich bei Beiden um die Verkörperung eines hochheiligen Gegenstandes handelt? Wir begnügen uns mit dem Ausspruche, daß Alles, was der Dichter gesprochen, vom Musiker in entsprechende Weisen übertragen ward: Man höre den Gesang des Mephistopheles in D moll: „Herbei, herbei", die eintönigen Gesänge der Lemuren, bei aller Einfachheit doch so schrecklich wahr, so unerbittlich in ihrem monotonen Viertel-Gange; man höre das abgebrochene Achtelschreiten der Bässe bei den Worten: „Wie jung ich war" und die traurige Melodie über diesen „rührigen Füßen"; man höre, wie tiefbedeutsam zu den Faust'schen Worten: „Wie das Geklirr der Spaten mich ergötzt" die Werkzeuge ihr Amt fortsetzen in stetem Achtel-Gange, bis Faust, nicht des eigenen Hinsiechens achtend, in rüstigem Tone zur Beschleunigung des Werkes auffordert — As dur, 4/4 Tact — und dann, im letzten Anklammern an irdische Pläne, im ernsten C dur, auf immer leidenschaftlicher werdenden Tonweisen, zur Begeisterung sich aufschwingend, zu den Worten gelangt: „Es kann die Spur von meinen Erdentagen ꝛc.", wo dann die Begleitung schon im pp dumpfschauernd das ferne Grab andeutet, und der Meister immer stärker und stärker, dann wildheulend, die Geigen und Holzblasinstrumente in syncopirten Triolen von der Höhe hinab, durch die Bässe nach unten führen läßt, — als die Lemuren Faust daniederstrecken. Das Tosen verstummt, Faust's Erdenkampf ist beendet: „Ihn sättigt keine Lust"; „der mir so kräftig widerstand, er liegt im Staub", ruft Mephisto, und die Lemuren fallen ein; die Nummer schließt im Pianissimo: „Es ist vollbracht" — ernst und schlicht, ganz in Nichts verlaufend.

Die nun folgende dritte und letzte Abtheilung enthält in einer Reihe von sieben Nummern: „Faust's Verklärung". Ein bedeutsames Tonstück, mannigfach gegliedert in Solo-, Chor- und Ensemblesatz, an Ausdehnung alles Vorhergehende überragend; auch an innerem Werthe? Wir können das leider nicht ganz bejahen. Schon oben haben wir von dem hochsymbolischen Inhalt der Dichtung gesprochen, und wie es die Aufgabe der Tonkunst an dieser Stelle sei, im idealen Gehalte sich dem Text gleichzustellen: es kommt also darauf an, ob die Grundbedeutung dieses Schlußtheils von dem Componisten begriffen und in Töne gekleidet sei — das ist geschehen, im Großen und Ganzen ist der Charakter von Schumann in herrlicher Weise getroffen; nur daß im Einzelnen sich Matteres findet, daß namentlich durch die hinderlichen Eigenheiten der Dichtung selbst dem musikalischen Ausdruck Fesseln angelegt werden, daß namentlich die ganze erste Bearbeitung des eigentlichen Schlußchores weit hinter dem Ziele zurückbleibt, welches die Bedeutung der Worte vorzeichnete, — daß demnach der Meister nicht überall erreicht, was er gewollt hat.

Nun hat zwar Schumann selbst am Wenigsten das Mangelhafte dieser ersten Ausführung des Schlußchores verkannt, und in einem Anhange für die Einzelaufführung dieser Abtheilung einen ausgeführten Instrumentalanfang, sowie den ganzen Schlußchor in zweiter Bearbeitung beigegeben; doch auch in dieser letzteren sehen wir keine so wesentlichen Vorzüge vor der ersten, daß wir unser Gesammturtheil dadurch als umgestoßen betrachten könnten, und wir wiederholen somit unsere Ansicht: daß dieser Schlußtheil — der bekanntlich schon zum Goethe-Jubiläum 1849 zur Aufführung gelangte — hinter den Nummern der zweiten Abtheilung zurückstehe.

In nicht geringem Grade, dieses vorausgeschickt, stand dem Componisten die Seltsamkeit der Worte an den meisten Stellen entgegen: Nr. 1. Die heiligen Anachoreten singen im Chor — F dur, 9/8 Tact — „Waldung, sie schwankt heran, Felsen, sie lasten dran ꝛc.", ein Bild jagt das andere. Und was bleibt der Musik? Sie folgt eben mechanisch dem descriptiven Inhalt, ihren eigenen Gang gehend, ohne speciellen Ausdruck, entschädigt auch nicht für den Mangel an Charakteristik durch bedeutende Stimmführung oder rhythmische Wechsel, sie leitet, reich mit der schon oft erwähnten declamatorischen Willkür durchmischt, zu Nr. 2, einem Tenorsolo des Pater ecstaticus mit Violoncellsolo — D moll, 4/4 Tact — dessen Worte: „Ewiger Wonnebrand" höchst geringe Ausbeute zur Composition bieten. Wenig erquickt wenden wir uns deshalb zu Nr. 3, dem

Baßsolo des Pater profundus — B dur, 4/4 Tact —, „wie Felsen-Abgrund mir zu Füßen"; auch von diesem Satze wenig erbaut, gehen wir weiter zum Pater seraphicus: „Welch ein Morgenwölkchen schwebet" —; da regt sich neues, frisches Leben, in einschneidenden Rhythmen greifen je im zweiten Achtel die Begleitungsaccorde pizz. ein, bis der Chor seliger Knaben: „Sag' uns, Vater", mit dem Pater seraphicus correspondirend, die Ruhe herstellen, in milder Melodie vollstimmig: „Glücklich sind wir" — B dur — erschallen lassen, lebhafter beim: „Hände verschlinget", in Triolengang umsetzen, worauf sie in würdigen Tönen bei den Worten: „Den ihr verehret, werdet ihr schauen" diese Nummer schließen. — Die vierte Nummer — in As dur, 3/4 Tact — langsamen Maßes, führt zu den Worten der Engel: „Gerettet ist das edle Glied", als sie Faust's Unsterbliches daher tragen, eine würdevolle Melodie vor. Sie ist im regelmäßigen Gange durchgeführt, während die Schaar „jüngerer Engel" in Solo und Chor: „Jene Rosen", As dur, 2/4 Tact, mit lebendig charakteristischer Begleitung, unstet im Allegrettoschritt, den Gegensatz bringt und bei den Worten: „Jauchzet auf, es ist gelungen" zu dem höchsten dichterischen und — mit Freude sagen wir es — musikalischen Entzücken aufsteigt. Wunderschön ist auch die Stelle, wo andere Stimmen der „vollendeten Engel" ernsthaft dazwischen treten: „Uns bleibt ein Erdenrest", viel fester gegliedert, viel gebundener die Noten. Die Stimmen lösen sich ab, und die ganzen Chortheile ebenso, ein reizendes Spiel, bis fernerhin eine neue Wendung bei den Worten der jüngeren Engel eintritt:



welches im Fugato fortgeführt, den Inhalt der Worte trefflich überträgt und zugleich das Solo: „Ich seh' bewegte Schaar" umgaukelt, worauf dann die Knaben, alle zusammt, im feierlichfrohen Ges dur 2/4 Tact „Freudig empfangen wir" die Hülle Faust's zu neuem Erstehen an sich nehmen, — ein Satz von guter, reiner Wirkung, aber wenig der Höhe des Moments angemessen. — Nun ertönt mit: „Gerettet", B dur 4/4 Tact, die Anfangsmelodie noch einmal, und rundet also das wechselreiche Stück in langausgeführter Arbeit ab. Ein kurzer Zwischensatz des Doctor marianus — Baritonsolo G dur 4/4 Tact, beginnt Nr. 5 mit: „Hier ist die Aussicht frei" — ein Recitativ, das auch in dem folgenden Melodiesatze in seinem Rechte bleibt, eines jener ariosenhaften Zwitterdinge, die durch Schumann's „Genoveva" ihre feste Gestaltung erhielten, ohne doch auch hier Ersatz zu bieten für einen ganz ungefesselten Ausdruck an solchen Stellen, wo schneller Fortgang dringend erwünscht wäre. Der Doctor fährt fort, Nr. 6: B dur 4/4 Tact: „Dir, der Unberührbaren" und in die ernste, einfache Melodie tritt der Chor und begrüßt das Nahen der Mater gloriosa. Sie wird in lieblichen Wechselstimmen empfangen von den „Büßerinnen", in gemessenen Klängen, engverbunden schließen die Magna peccatrix, die Mulier samaritana und Maria aegyptiaca ihre Bitten an; eine Büßerin — vormals Gretchen — läßt ihr einstiges: „Neige, o neige" in modificirter Weise, in tief empfundener Melodie vernehmen, ihr stimmen die Chöre bei, in feierlichen Accorden. Lebhafter erschallt das: „Vom edlen Geisterchor umgeben", in A dur 4/4 Tact — und endlich weisen die Mater gloriosa und Doctor marianus tröstend und mahnend nach oben, in froher Gewißheit des Verheißenen führen die Töne aus Achtel- und Triolenbegleitung zum langanhaltenden Schlusse. — Es folgt Nr. 7, C dur 4/2 Tact: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß", der ehrwürdige, zwiegetheilte Chorus mysticus, und damit die Schlußnummer des ganzen Werkes. Von jener Stelle: „Das Ewig-Weibliche" an doppelt componirt, gewährt uns doch keine dieser Arbeiten — wir sagten das bereits — den vollen Genuß; keine gewinnt einen Glanzpunct, keine drückt vollgewichtig die symbolische Bedeutung aus.



Das ist der Anfang der ersten Bearbeitung, gewichtig, im Fortgange aber wenig ergiebig. Sie war Schumann's starke Seite nicht, die Kunst der thematischen Arbeit, davon zeugt dieser ganze Chor, wenn es nicht schon der Schlußchor des „Paradies" und sein gesammtes symphonisches Wirken erwiese. So wirkt auch „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan" in Anlage und Ausführung matt und ausdruckslos gegenüber dem gewaltigen Schwunge der Worte, mit Ausnahme mancher Zwischensätze, wo das musikalische Interesse angeregt und befriedigt wird. Wenn wir nun zum Schluß einen Vergleich ziehen zwischen der ersten und zweiten Bearbeitung, was im Allgemeinen die Frische der Auffassung anbetrifft, so gebührt der letzteren schon deshalb der Vorzug, weil ihre Grundgedanken dem Sinne mehr angemessen und musikalisch betrachtet bedeutender sind: man vergleiche die Anfangstacte.









Wie viel lebendiger quillt dieses letztere, welcher Schwung schließt die Phrase! Und auch der Schlußsatz des Werkes, in der ersten Arbeit von geringer innerer und äußerlicher Steigerung, gewinnt in der Ueberarbeitung eine reiche Entwicklung, die bei den abgelösten: „Zieht uns — hinan" und der reichen Chor-Polyphonie bis zur markigen Endhervorhebung des Hauptgedankens nochmals einen Blick gönnt in die große Werkstatt eines der ersten Meister.

Wir haben im Verlaufe unserer Besprechung mannigfache Gelegenheit wie zum höchsten Lobe, so zum herbsten Tadel gefunden; wir haben den Werth der einzelnen Nummern dieses Werkes, das uns als ein Vermächtniß eines theuren Meisters heilig ist, gegen einander abwägen müssen und dabei nicht Alles und Jedes stichhaltig gefunden. Während in der Ouverture die Bewunderung über ihre Grundgedanken die Waage hielt mit dem Bedauern wegen verfehlter Ausführung, und während wir ferner in den Nummern des ersten Theiles Manches nur damit entschuldigen konnten, daß der Meister sein Werk zum Zweck der Concertaufführung abzurunden suchte,

haben wir dann im ferneren Verlaufe die reichste Gelegenheit gefunden, unserer Begeisterung Worte zu leihen. Hier am Schlusse nun bitten wir, im Hinblick auf die hohe Bedeutung des Gegenstandes, in jeder Beziehung unsere Worte nur als die Anbahnung eines endgültigen Urtheils zu betrachten; mögen sich fernere kritische Stimmen finden, um zu vertiefen und zu vollenden, was hier nur angeregt werden konnte.

P. L.

Zur Gesangscomposition

Nur zu selten kommt ein Thema ausführlicher zur Sprache, das die Grundpfeiler der musikalischen Declamation berührt und in der gesanglichen Textdeclamation besteht; Hr. Dr. Zopff hat den Gegenstand in Nr. 11 und 12 d. Bl. aufs Neue in Anregung gebracht und ist mit seiner Theorie auf eine ganz gleiche Verfahrungsweise gekommen, wie ich sie (nach Wagner's Anregung) in meiner Brochure „Die Melodie der Sprache" (Leipzig, Weber, 1853) anwendete. Ich freute mich natürlich über diese Begegnung, die sich sogar bis auf die Declamations-Linien (welche ich in jener Schrift S. 64 ff. wirklich hingezeichnet habe) erstreckte. So zeigt sichs doch, daß die Sache fortlebt in denkenden Köpfen. Dies scheint aber doch immer noch zu wenig; vielleicht handelt es sich darum, daß die Theorie in der Praxis lebendig werde. Es sieht auf den ersten Blick so aus, als ob dadurch ein schlimmes Reflexionselement in die Musik käme, als ob Gefühl und Begeisterung, Freiheit und Phantasie mit der Declamationsmelodie (von Wagner, dem Urheber dieser Idee, „Versmelodie" genannt) aus der Gesangsmusik schwinden würde — was auch damals von Gegnern behauptet wurde. So stark aber auch der Schein ist, wird er doch als solcher sich erweisen, wenn man Dreierlei bedenkt.

Erstens existiren solche Versmelodien von früheren Componisten, welche sie in Begeisterung schufen, aber ohne zu wissen, daß eine „Versmelodie" entstand; die Melodien waren dann freie Phantasieblüthen und zufällig zugleich auch Versmelodien, d. h., wie sie nicht etwa aus rein verständig-reflectirender, sondern aus schwungvoll, begeistert gefühlter (innerer) Declamation entstehen; solche Melodiestellen sind in meiner Brochure angegeben.

Zweitens ist dasjenige zu bedenken, was soeben beiläufig erwähnt wurde: daß nämlich das Gefühl und die Begeisterung in der poetisch gehobenen Declamation schon wirken und den Tonzug (der bei jedem Declamirenden anders sein wird) in seiner Eigenheit bestimmen müssen; denn eine gefühls- und begeisterungslose Declamation wird ganz anderen Tongehalt haben als eine gegentheilige. Die Auffassung des Textes aber und die Art ihn zu sprechen wird auch durch die Phantasie beeinflußt, zumal, wie ich in der Brochure sagte, dieselbe keineswegs an dem Wortverse kleben, sondern die Versmelodie nur zur Grundlage nehmen soll; die rohe Versmelodie ist gar nicht anzuwenden (siehe S. 38 der Brochure unten).

Drittens ist nun der Kernpunct der Sache zu erwägen: man muß dahin gelangen, durch eigene Uebungen in der Declamationsmelodie dieselbe ganz unbewußt im freien Phantasiezuge walten zu lassen, dann wird zur Regel werden, was bei früheren Meistern Zufall war. Durch das Gesetz zur Freiheit ist ja jedes Bildungsganges Motto! Wir sprechen und componiren, ohne daran zu denken, daß wir fortwährend eine Masse Regeln befolgen. Mendelssohn sagte einst, er habe „den Generalbaß vergessen"; und doch componirte er in musterhaftem Satze! Man kann so auch mit der Phantasie über der Versmelodie schweben, ohne an letztere zu denken. — Wie aber alles Errungene bleibt, so kann auch die absolut melodische Melodie der Musik bleiben, — wie denn überhaupt von Einzelnen wol etwas Neues in die Kunst hinzu-, aber nicht ein Pünctchen vom Alten hinweggebracht werden kann! solche Abstreifungen vollzieht überall die Natur mit der Zeit von selbst. Dies wollen von unseren verehrten Künstlern diejenigen erwägen, welche die Umsturzpartei fürchten, die eigentlich in der schaffenden wie reproducirenden Künstlerwelt gar nicht existirt, als allein da, wo man ein Neues verbannen will.

L. Köhler.

Die Texte zu Franz Schubert's Liedern.

Es dürfte unsern Lesern von Interesse sein, zu erfahren, welches das Verhältniß des in der Ueberschrift genannten Meisters zu den Texten war, die er für seine Lieder ausgewählt. Gestützt auf die Angaben eines Wohlunterrichteten, geben wir zunächst ein chronologisches Verzeichniß dessen, was dieser Componist, der unsrer deutschen Nation um so mehr zur Ehre gereicht, als er stets ihr eigenstes Wesen verkörperte, je in einem Jahre an Liedern geschaffen, und fassen dann in allgemeinen Gesichtspuncten diejenigen Dichter ins Auge, deren Werken er sich mit Vorliebe zugewendet hat. Wir glauben damit einen dankenswerthen Beitrag für spätere gründlichere Forschung zu bieten, und eine Anregung zu weiteren Quellenstudien über diesen bedeutenden Geist zu geben, über den bisher zum Erstaunen Wenig bekannt geworden ist.

Franz Schubert schuf an Liedern: im Jahre 1811 — 1, 1812 — 2, 1813 — 9, 1814 — 16, 1815 — 110, 1816 — 72, 1817 — 21, 1818 — 10, 1819 — 17, 1820 — 14, 1821 — 8, 1822 — 12, 1823 — 8, 1824 — 3, 1825 — 18, 1826 — 17, 1827 — 41, 1828 — 16. Bei der großen Zahl solcher Lieder, deren Entstehen sich nicht zeitlich bestimmen ließ, kann dieses Verzeichniß freilich nur einen annähernd genauen Ueberblick über Schubert's Thätigkeit als Liedercomponist bieten. Ein helles Licht wirft aber das vollständige Verzeichniß Schubert'scher Lieder auf den Bildungsgang des Meisters. Während in den Jahren 1812, 1813, 1814 und 1815 die älteren deutschen Lyriker vorwalten: Hölty, Matthisson, Kosegarten, ist Schiller schon 1813 durch zwei Gedichte vertreten, und beide lassen sie jede Eigenthümlichkeit Schubert's ahnen, die später immer klarer hervortreten („Taucher" und „Thekla"). Körner, der jedes junge Herz sympathisch ergreift, tritt elfmal 1815 auf. Goethe erscheint zuerst 1814 („Gretchen im Dom") und Mayrhofer ebenfalls 1814 mit dem lieblichen „Lied am See". Goethe packte ihn gewaltig 1815; unter den 22 von ihm in diesem Jahre componirten Liedern sind seine einfachsten und schönsten Weisen. Nach diesem beschäftigte ihn damals Schiller am meisten (14 Lieder, worunter „die Bürgschaft"), aber dem Liederdichter Schubert scheint Schiller mit seinem Gedankenschwunge weniger zuzusagen. Ossian wurde viermal componirt. Mayrhofer, dem er später eigentlich erst Leben verlieh, ist nur einmal componirt worden und zwar in dem balladenartigen „Liedes-

ende". Im Jahre 1816 findet sich vermischte Thätigkeit mitunter noch unklar schwebelnd; aber immer mehr und mehr klärte, läuterte und hob sie sich. Goethe steht in der vordersten Reihe und zwar mit den herrlichsten und schönsten Weisen („König in Thule", „Jägers Abendlied", „An Schwager Kronos", „Geistergruß", „Kennst du das Land", „Lieder des Harfners", „Mignon"). Schiller „Toggenburg" und „die Erwartung". Mayrhofer mit seinen ernsten Weisen fängt an ihm stärker zuzusagen; unstreitig war es die jetzt beginnende Freundschaft mit dem tüchtigen, ernst strebenden Mayrhofer, die auch in die lyrische Seele Schubert's die ersten Funken des Gedankens warf („Wie Ulfru fischt", „Fahrt zum Hades", „Fragment aus Aeschylos"). Neben diesen ernsten Compositionen sind doch noch alte weiche Anempfindler stark vertreten: Hölty, Jacoby (darunter „Orpheus" schön), Claudius (mitunter gewaltig ergreifend, wie die einfache und zum Herzen sprechende Gemüthlichkeit des Dichters („Am Grabe Anselmo's", „Bei dem Grabe meines Vaters"). Klopstock tritt dreimal ernst und gewichtig auf („Gestirne", „Klage", „Schlachtlied"). Schlegel wurde einmal componirt („Lebensmelodien"). Es ist begreiflich, daß die tönende, klingende Sprache Schlegel's — so gedankenarm sie auch sein mag — den musikalischen Sinn Schubert's gewaltig anregen mußte. Der volle Klang der Schlegel'schen Sprache, reich an Assonanzen und Alliterationen, mußte auf Schubert's Ohr wirken, und es gestalteten sich die Worte Schlegel's unwillkürlich in Schubert's Seele zu Tönen. Am grellsten tritt dieses in dem späteren Liede „Waldesnacht" hervor.

Im Jahre 1817 glänzt vor Allen Mayrhofer („Alpenjäger", „Memnon", „Antigone" und „Oedip", „Am Strome", „Philoktet", „Nach einem Gewitter"). Es zeigt, wie gewaltig und bedeutend Schubert in seinem 20. Jahre schon vorgeschritten war. Schiller erscheint einmal („Alpenjäger"). Ossian ebenfalls einmal („Die Nacht"). Zum erstenmal tritt Schober auf mit einem kleinen, aber schönen Liede („An die Musik"). Der Einfluß Schober's auf Schubert in geistiger und künstlerischer Beziehung kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Schober hatte damals eine besondere Gabe, auf junge Leute anregend einzuwirken. (In moralischer Beziehung freilich kann er auf Schubert nur schlecht eingewirkt haben.) Wahrscheinlich fällt in dieses wie in das vorhergehende Jahr die Composition des „Erlkönigs". Wenigstens trat er mit dem „Erlkönig" 1817 zum erstenmal vor das Publicum; Vogl sang ihn, und die Wirkung auf das Publicum war elektrisch. Mit diesem ersten Auftreten war seine Stellung gesichert. Der Sänger Vogl — ein durchaus gebildeter und denkender Künstler — hat auf Schubert's musikalisches Wesen bedeutenden und nicht ungünstigen Einfluß gehabt. — Vom Jahre 1818 sind nur fünf Schlegel'sche Lieder da. Im Jahre 1819 findet sich Schlegel zweimal („Gebüsch", „Wanderer"). Vier Lieder von Novalis, wunderbar einfach und innig. Goethe tritt zweimal auf, einmal kräftig und trotzig im „Prometheus", dann zart und innig in „die Liebende schreibt". Mayrhofer dreimal („beim Winde", „die Sternennächte", „Trost"), Lieder zweiten und dritten Ranges. — Im Jahre 1820 treffen wir Schlegel, weich und sinnlich („die Sterne", „Abendröthe", „der Fluß"). Er ermannt sich jedoch in den Mayrhofer'schen griechischen Liedern zu den herrlichsten Conceptionen („Philoktet", „Orest auf Tauris", „Der entsühnte Orest"). — 1821 kehrt er zu Goethe zurück und wird wieder bewunderungswürdig („Suleika", „Geheimniß", „Grenzen der Menschheit", „Versunken"). In Mailath's „Der Blumen Schmerz" ist er krankhaft sentimental, wie das Gedicht. — Nun ist seine Form ausgebildet und die Zeit seiner Blüthe und Kraft da. Unvermindert dauert diese schöne Zeit fort, bis zu seinem frühen Tode. — 1822 bietet Goethe's „Willkommen" und „Abschied des Musensohnes", „Am Flusse", „An die Entfernte"; und Mayrhofer's „Einsamkeit". An dieses Gedicht hätte sich kein anderer Componist gewagt. Nur Schubert wußte es zu zwingen. Seine damalige Gesellschaft führte ihn mit Bruchmann zusammen, der nach dem Tode seiner Frau Ligurianer-Mönch wurde. Schubert scheint dies geahnt zu haben, denn seine Composition des Liedes: „Schwestergruß" streift schon an das Mystische. — Wie innig tritt er dagegen 1823 auf in Schober's „Pilgerweise", „Viola", „Vergißmeinnicht", wie kräftig in Collin's „Zwerg" und „Bruch", „Manus, der zürnende Barde", wie lieblich in Stolberg's: „Auf dem Wasser zu singen." — Das Jahr 1824 giebt wenig Ausbeute. 1825 findet sich Walter Scott's „Fräulein vom See", seinen schönsten und kräftigsten Compositionen anzureihen. Von Schlegel zwei Lieder aus „Lacrymas" sind, dagegen gehalten, schwächlich. Außerdem treffen wir Ernst Schuler mit zwei herrlichen Liedern: „Auf der Brücke" und „Im Walde". Schubert traf damals mit Pyrker in Gastein zusammen und componirte aus Connivenz, um dem alten Herrn gefällig zu sein, „Das Heimweh" und „Die Allmacht". — 1826 tritt Gabriel Seidl hervor: „Die Wanderer", „Das Ziegenglöcklein", „Im Freien" gehören zu seinen schönsten Schöpfungen. „Sehnsucht" und „Am Fenster" sind etwas geziert. Von E. Schuler wurden vier Lieder componirt. Schuler's kranke Lyrik hat der gesunden Natur Schubert's nicht zugesagt. Es liegt in diesen Compositionen etwas Weichliches, Krankhaftes. Dafür schmettern die Fanfaren Richard Löwenherz's aus „Ivanhoe" echt ritterliche Klänge in die Lüfte. Im Jahre 1827 findet sich: „Gretchen" — Fragment. Ach, warum ein Fragment! — Leitner mit sechs Liedern. Einfache, aber prägnante Charakteristik, tiefes Gefühl, dramatische Darstellung; vor allen „Der Kreuzzug" und „Die Sterne". Drei Lieder Metastasio's. Schubert wollte zeigen, daß es ihm nicht schwer falle, im italienischen musikalischen Patois zu Hause zu sein. Die Anwesenheit der italienischen Sänger brachte ihn zu diesem Schwank, und er dedicirte Lablache die feine musikalische Parodie. — Und nun W. Müller's „Winterreise"! Solche 24 Variationen eines und desselben Themas kann nur ein Meister entwerfen, wie Schubert. Schade, daß es keinen Sänger giebt, der diese Weisen so wiedergiebt, wie sie von Schubert gedacht und empfunden wurden. Wir kommen zu 1828, dem letzten Jahre Schubert's. Heine taucht auf und Rellstab. Es sind seine letzten Liederklänge, und sie gehören zu seinen schönsten. Wähle, wer kann! Und doch ist Schubert's ehrliche, kernhafte deutsche Natur nicht für Heine geeignet. Er suchte nur die einfachen, unschuldigen Naturtöne heraus, und wie er sie in Töne umzusetzen wußte, zeigen diese Lieder. — Es ist schade, daß die Zeit der Composition der „Müllerlieder" sich nicht bestimmen läßt. Wahrscheinlich fällt sie in die ersten Jahre nach 1820. — Schubert's letzte Lieder gehören zu seinen schönsten. Er starb, noch ehe er den Scheitelpunct seines Schaffens erreicht hatte. Das ist ein seltenes Geschenk der Götter.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am Sonntag den 2. October fand das erste Gewandhaus-Concert der laufenden Saison mit Capell-M. Rietz als Dirigent und den HH. David und Dreyschock als Concertmeistern statt. Das Programm, aus zwar vortrefflichen, aber wohlbekannten und oft dagewesenen Werken zusammengestellt, bot als glanzvollen Eingang die Ouverture zur „Euryanthe" in durchaus tadelloser Wiedergabe. Hieran schloß sich die Scene und Arie: „Wehe mir" von Mozart, gesungen von Frl. Ida Dannemann. Wir billigen die an genannte, ziemlich geschulte, mit Geschmack und Empfindung vortragende Sängerin, die schon in voriger Saison in unsern Concerten mitwirkte, aufs Neue ergangene Einladung. Setzt auch das Allegro der schwierigen Mozart'schen Arie bedeutendere Stimmmittel und leidenschaftlicheren Ausdruck voraus, als Frl. Dannemann sie besitzt, so war doch schon diese Leistung achtunggebietend; in ihrer zweiten, der oftgehörten Mendelssohn'schen Concert-Arie dagegen traten ihre guten Eigenschaften in volles Licht. Der Instrumentalsolist des Abends war Hr. Alexander Dreyschock. Er spielte außer dem C moll-Concert von Beethoven ein Schlummerlied eigener Composition, eine Gavotte von J. S. Bach und eine Rhapsodie hongroise von Franz Liszt. Das Schlummerlied ging spurlos vorüber; für die wohlausgeführte Bach'sche Gavotte und die Rhapsodie erntete der Virtuos den Beifall des ganzen Publicums, das ihn bei seinem Auftreten, wie auch Capell-M. Rietz beim Beginn des Concertes, freundlich begrüßt hatte. — Den zweiten Theil des Concertes bildete die C dur-Symphonie von Franz Schubert in nicht ganz lobenswerther Ausführung; namentlich trat an manchen Stellen — so zu Anfang des zweiten Satzes — ein Rubato ein, das im Inhalte durch Nichts begründet ist, und in der Ausführung Unsicherheit und Schwanken verursachte.
P. L.

Leipzig. Unsere Oper brachte in den letzten vierzehn Tagen außer der „Stummen" und dem „Barbier" neu einstudirt Lortzing's „Undine". So unzureichend unsere Kräfte für den heroischen Styl, so trefflich sind dieselben im komischen und rein lyrischen. Den Kühleborn gab Hr. Bertram mit Sicherheit und großem, an einzelnen Stellen — so im Finale des dritten Actes — wahrhaft ergreifendem Ausdruck. Hr. Bernard war ein vortrefflicher Hugo v. Ringstetten. Seine technische Durchbildung zeigte sich namentlich bei der im vierten Act eingelegten Arie von Vincenz Lachner auf das Schlagendste. Hr. Lück als Kellermeister und Hr. Bachmann als Knappe vertraten die rein komischen Partien sehr anerkennenswerth. Weniger konnten die Damen gefallen. Frl. Ehrenberg als Undine hatte sichtlich mit Indisposition zu kämpfen; Frl. Nachtigal, obschon in mancher Beziehung vom besten Willen, ist noch viel zu sehr Anfängerin, als daß sie neben dem Respect des Parterres vor ihren Stimmmitteln auch die Achtung der Musikfreunde wegen deren Verwendung erwarten dürfte. Eingelegt war neben der Lachner'schen Arie auch für Hrn. Lück ein Trinklied — so weit uns bekannt von Pabst; es dürfte bezeichnend sein für den Charakter dieser Oper, daß Einschiebsel von ganz verschiedenen Componisten nur wenig gegen den Styl des Werkes selbst abstechen.
P. L.

London, Mitte September. — Madame Czillag vom Hofoperntheater zu Wien ist für die nächste Saison der königlichen italienischen Oper engagirt worden. „Fidelio" und der „Freischütz" werden bei dieser Gelegenheit wieder zur Aufführung gelangen. — Die Coventgarden-Oper beginnt am 3. October die Saison mit einer englischen Uebersetzung von „Dinorah"; so wird hier in England Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploërmel" genannt. Chorley ist der Bearbeiter, oder wie die hiesige Musikzeitung sagt: der Dichter. — Im Crystallpalast fand am 13. September das dritte jährlich wiederkehrende Concert der „Tonic Sol-fa Association" statt, einer Gesellschaft, die nach dem in Deutschland längst auch in den Schulen heimischen Tonsystem und nach Anleitung des John Curwen von Plaistow den Gesangunterricht der Kinder in großartigem Maßstabe pflegt. An 4000 Zöglinge wirkten in diesem Concerte mit, und die Ausführung der mancherlei Chöre — darunter das unvermeidliche Rule Britannia und eine Nummer aus „Judas Maccabäus" — ist als gelungen zu bezeichnen, wenn man die wenigen bei solchen Chormassen fast unvermeidlichen Schwankungen ausnimmt. — Während man in St. James Hall auf den 6. October eine große Aufführung von Rossini's Stabat mater vorbereitet, beklagt sich die musikalische Welt über den Mangel an Novitäten in der Kirchenmusik, und weist dabei auf Hiller's „Saul", Rheinthaler's „Jephtha" und ein neues Oratorium von Naumann, sowie auf Gounod's Missa solennis hin. — Im Crystallpalast fand ferner am 20. Sept. ein Concert der Mad. Clara Novello statt, die in nächster Zeit nach Italien zu reisen gedenkt; die Spitze des Abends bildete das „Höre, Israel" der Concertgeberin aus Mendelssohn's „Elias". Für deutsche Leser mag es befremdlich klingen, die beiden Ouverturen dieses Abends zur „Belagerung von Korinth" und zum „Ehernen Pferde" mit obiger Arie in einer Reihe zu finden. Wir Engländer nehmen gottlob! noch mit Allem fürlieb, was uns geboten wird; uns „plagen weder Scrupel noch Zweifel" — schließlich ist ja doch Alles Musik. — Zur Einweihung der neuen West-London-Synagoge wird am 26. September aus Händel's „Israel" der Chor: „Der Herr wird herrschen" und der Eingangschor aus Mendelssohn's „Lobgesang" mit verändertem Text im Hebräischen aufgeführt werden.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die Herzogl. Meiningenschen Hofquartettisten Gebr. Müller machen auf vorangegangene Einladungen einen Kunstausflug; sie spielen am 10. October in Eisenach, am 11. in Erfurt, am 12. in Naumburg, am 13 in Merseburg, werden am 14. auf einige Tage in Leipzig zu Besuch sein, und spielen am 16. in Halle, am 18., 20., 22. in Braunschweig, den 24., 26. und 28. in Göttingen. Die von ihnen meisterhaft ausgeführten Köttlitz'schen Quartetts erscheinen bei Schuberth & Comp.

H. Vieuxtemps wird, wie verlautet, am 27. October im Leipziger Gewandhaus-Concert sein D moll-Concert und die Fantaisie slave spielen.

Der Bassist Egli, in Leipzig durch Prof. Götze gebildet und dort aus Aufführungen des Riedel'schen Vereins vortheilhaft bekannt, ist am Theater zu Rostock engagirt.

Alfred Jaell hat sich von Salzburg, wo er, wie wir berichteten, zuletzt concertirte, nach Triest begeben.

Frau Clara Schumann hält sich augenblicklich in der Nähe von Cöln auf.

Der Violinist Wieniawski ist zum kaiserl. Concertmeister in Petersburg ernannt, und wird diese Stellung, die seit Vieuxtemps' Abgang nicht wieder besetzt war, schon in nächster Zeit antreten.

Hr. Seyffart vom Hoftheater zu Schwerin, der in Hannover gastirte, hat dort als Tamino sehr gefallen. Seine Stimme sei weich und umfangreich, die Aussprache gut, das Spiel voll Wahrheit und überhaupt die Bildung vortrefflich. Gälte das doch von allen Tenoristen!

Capell-M. Sobolewsky, der in Begleitung seiner Tochter, in New York angelangt ist, gedenkt sich zunächst nach Cincinnati zu wenden.

Die königl. musikalische Capelle in Dresden veröffentlicht die Programme ihrer im nächsten Winter stattfindenden sechs Symphonie-Concerte, die mit dem 26. October beginnen, und von denen wir zu unserem Bedauern nicht sagen können, daß sie nach den guten vorjährigen Anfängen fortgeschritten sind: Stabilität ist ihr bezeichnender Standpunct.

In Zwickau fand am 27. September das erste Abonnement-Concert des Musikvereins statt. Es kamen u. a. zur Aufführung: Spohr's „Weihe der Töne", Beethoven's Ouverture, Op. 124, und die Einleitung und drei Scenen aus einer Oper von Emanuel Kronach: „Juana, oder ein Tag in San Domingo". Das zweite Abonnement-Concert wird, wie wir bereits früher meldeten, unter Liszt's persönlicher Leitung dessen „Prometheus" mit sämmtlichen Chören und declamatorischer Verbindung bringen. Den Anfang macht Schumann's Ouverture zu „Genoveva"; Hr. Concert-M. Alexander Ritter aus Dresden wird ein Violinconcert eigener Composition spielen und seine Gattin die „Lenore" recitiren mit melodramatischer Begleitung von Liszt.

In Stralsund fand am 24. September unter Direction von A. Bratfisch das erste diesjährige Abonnement-Concert statt, dem Ende October, wie man hofft unter Mitwirkung H. v. Bülow's, das zweite folgen soll. In diesem ersten Concert errang der Director des Rostocker Stadttheaters, Hr. Behr, in mehreren Gesangvorträgen — Arie aus „Paulus", Schumann: „Die beiden Grenadiere" und Lieder von Mendelssohn und Schubert — einen bedeutenden Erfolg; außerdem wirkten der Violinvirtuos Hr. J. Rosenthal und der Violoncellist Hr. Ch. Voß in Werken von Beethoven, Rietz und Léonard mit.

Die philharmonische Gesellschaft in Potsdam brachte am 29. Sept. in ihrem ersten Concert dieser Saison Mozart's C dur-Symphonie und die Ouverture zu — Nicolai's „Lustigen Weibern von Windsor".

Der „Mendelssohn-Quintett-Club" in New York hat vom 1. August ab Concerte, bis jetzt deren zwei, gegeben, worin u. a. das A moll-

Quartett von Schumann, ein Trio von Bargiel, das Quintett von Schumann; Compositionen von Chopin und Rubinstein neben den Werken früherer Meister zur Aufführung kamen.

In Breslau stehen für diesen Winter Abonnement-Concerte der Musikgesellschaft „Philharmonia" in Aussicht zu dem sehr billigen Abonnementspreise von 1 Thlr. für sämmtliche 24 Concerte. Dirigent dieser Gesellschaft ist der gesinnungstüchtige Damrosch.

In den Radecke'schen Orchester-Concerten zu Berlin wird in diesem Winter, für Berlin als Novität, die vollständige Manfred-Musik von Schumann aufgeführt werden.

Musikfeste, Aufführungen. Außer in Leipzig, Weimar, Halle, Merseburg ist das Oratorium „Winfried" von D. H. Engel auch in Mitau, Templin und Guben, überhaupt binnen Kurzem an neun verschiedenen Orten aufgeführt. Für die nächste Saison steht es, wie wir bereits meldeten, zu Essen und Mühlhausen, außerdem in Aschersleben in Aussicht.

Am 17. September wurde in Magdeburg W. Tschirch's bekanntes Tongemälde: „Eine Nacht auf dem Meere" mit großem Beifall aufgeführt; am Abend vorher ward der Componist, der von Gera hingereist war, um sein Werk selbst zu leiten, durch ein Ständchen von etwa 200 Sängern begrüßt.

In Brüssel ward die von uns bereits erwähnte Festcantate von Adolphe Samuel am 26. September zur Feier der Septemberfeste von 400 Musikern und etwa 1900 Sängern ausgeführt; der Beifall war allgemein.

Am 3. October ist in Cöln zur Einweihung der neuen stehenden Rheinbrücke eine Festcantate von Ferd. Hiller, mit Text von L. Bischoff mit großem Beifall zur Aufführung gelangt.

In Frankfurt a. M. wird für die Schillerfeier eine musikalisch-dramatische Vorfeier am 9. November im Stadttheater vorbereitet, in deren vorläufigem Programm u. a. die Ouverture zur „Braut von Messina", der „Festgesang an die Künstler" von Mendelssohn, die „Dithyrambe" von Rietz, der „Gang nach dem Eisenhammer", Musik von Weber, „Wallenstein's Lager" mit Tanzmusik und Männerchören friedlich neben einander paradiren.

Neue und neueinstudirte Opern. Sobolewsky componirt in Milwaukee an einer Oper: „Die Blume des Waldes". Der Gegenstand behandelt eine Episode aus dem amerikanischen Unabhängigkeitskriege und hat den bei der Erstürmung von Savannah verwundeten polnischen Helden Pulawski und Mohega, ein indianisches Mädchen, die auch den Titel hergiebt, zu Hauptpersonen.

In Darmstadt stehen als Novitäten „Rienzi" von Wagner und „Der verlorene Sohn" von Auber in Aussicht. Erstere Oper wird auch in Prag einstudirt.

Musikalische Novitäten. Als „Compositionen der Zeit" kündigt M. Schloß in Cöln einen Sturmmarsch der Zuaven von George Henri, und ein großes Tongemälde: „Die Schlacht am Mincio" an.

Auszeichnungen, Beförderungen. Verdi ist zum Mitgliede der National-Versammlung im Herzogthum Parma ernannt worden.

Todesfälle. Am 29. September starb in Potsdam der königl. Musik-Dir. Joh. Chr. Schärtlich nach längerem Leiden. Er war am 25. März 1789 in Dresden geboren und als Lehrer, Componist und musikalischer Schriftsteller eine lange Reihe von Jahren thätig. Seine Lieder für Männerchor zählen zu den beliebtesten.

Vermischtes.

Das „Victoria-Theater" in Berlin, das bekanntlich seiner Vollendung entgegensieht, wird eines der größten in Deutschland, und für 1700 Personen bequemen Raum bieten. Wir wollen hoffen, daß auch die Leistungen „große" werden; andere Bühnen von gleicher Größe bieten zuweilen recht „kleine", z. B. das Hoftheater in Hannover in letzter Zeit. Wir werden nach der Einweihung eine specielle Beschreibung bringen.

Die Londoner Musikzeitung „The musical World" bringt das „Eingesandt" eines Anonymus, der gegenüber dem großartigen Gepränge der Händelfeste in England die Frage aufstellt: ob man denn nicht in all dem Geräusch Zeit und Begeisterung genug erübrigt, auch einmal an ein würdiges Denkmal des Meisters zu gehen. Uns dünkt dieser Wunsch ebenfalls gerecht; besser freilich wäre es doch, Aufführungen, durch welche man Händel in England zu feiern liebt, etwas weniger massenhaft, aber etwas besser einstudirt zu veranstalten.

Das zweite Don Juan-Finale findet durch v. Wolzogen neuerdings einmal wieder Besprechung (Prutz' Museum Nr. 40). Auch Wolzogen findet, wie früher Berlioz und Kugler, die bei unsern Aufführungen weggelassenen Schlußsätze ebenso den Eindruck schwächend, wie die heutige Schlußscene albern und lächerlich; auf den besseren, wenn auch immer noch nicht genügenden Text von Viol gestützt, schlägt er nun einen Weg der Vermittelung vor, nämlich die Benutzung der von Kugler entworfenen Scenerie (s. „Argo" von Kugler und Fontane) in Verbindung mit dem Prestofinale der Mozart'schen Originalpartitur und dem von Viol veränderten Texte.

Die Direction des Vereines zur Ausbildung in der Militär-Musik zu Prag erläßt an die k. k. Regiments-Commandos ein Circular, worin sie sich über den Zustand und die Leistungen dieser nun seit drei Jahren erfolgreich wirkenden Vereinschule ausspricht. Die Einnahmen deckten diesem Circular zufolge ziemlich genau die Ausgaben, unter denen 900 fl. für Lehrerhonorare den ansehnlichsten Posten bilden; was die inneren Angelegenheiten betrifft, so hat natürlich die Zeit des Krieges ihre Spuren hinterlassen; drei Regimenter hatten sich von den beitragenden 26 zurückgezogen. Unterricht erhielten im Ganzen 38 Schüler, davon bleiben 19 für das nächste Schuljahr. Ueber die Leistungen verlauteten die Urtheile sehr günstig.

Der früher am Dresdner Hoftheater engagirte Tenorist W. Bielcicsky, später drei Jahre lang Director des Salzburger Theaters, hat sich an letzterem Orte als Gesanglehrer niedergelassen.

In der italienischen Oper in Lissabon, die für ihre am 24. September begonnene Saison u. a. die Damen Tedesco, Bianchi und die HH. Fraschini, Villani (Tenöre) und Bartolini (Bariton) gewonnen hat, werden drei Werke von Meyerbeer: „Robert", „Hugenotten" und „Prophet" ins Repertoire aufgenommen.

Am 1. October feierte der Dirigent am Thaliatheater zu Hamburg, Ed. Stiegmann, sein 25jähriges Dienstjubiläum an dieser Bühne durch ein Benefiz.

Dettmer, der beliebte Bassist am Frankfurter Stadttheater, ist von längerer Krankheit genesen und zuerst in „Joseph in Aegypten" wieder aufgetreten.

Capell-M. Reissiger in Dresden tritt in den Ruhestand. Man nennt Abt in Braunschweig als muthmaßlichen Nachfolger.

An Stelle der k. k. italienischen Hofoperngesellschaft wird eine italienische Truppe in Wien das Theater an der Wien beglücken.

Woldemar Bargiel ist als Lehrer an das Conservatorium für Musik zu Cöln berufen und wird schon in diesen Tagen dort eintreffen.

Hofmusikus Abert in Stuttgart ist von dem kürzlich verstorbenen Freiherrn v. Wiesenhütten mit einer beträchtlichen lebenslänglichen Rente bedacht worden.

In Constantinopel existirt jetzt auch eine deutsche Liedertafel, die aus Mitgliedern der Gesellschaft „Teutonia" besteht.

Hr. Cantor Wilhelm Pranz aus Fürth hält sich diese Wochen in Leipzig auf, um das hiesige Musikleben kennen zu lernen; er hat von der königl. bayrischen Regierung ein Reisestipendium erhalten und wird sich, nachdem er in München bereits gewesen, auch nach anderen musikalischen Hauptorten wenden.

Eine Verfügung des preußischen Ministers der geistlichen Angelegenheiten v. Bethmann-Hollweg empfiehlt den Studirenden der Theologie dringend die Ausbildung in der Musik, da „dieser Gegenstand für den evangelischen Geistlichen Nichts weniger als gleichgültig" sei. Auch auf diejenigen Gymnasiasten, die sich der Theologie widmen wollen, soll in dieser Hinsicht gewirkt werden.

Unsere Preisaufgabe betreffend.

Auf unser Preisausschreiben vom 1. Januar d. J. sind bis zum festgesetzten Termin am 1. October **sechs** Preisbewerbungen eingegangen, d. h. fünf derselben liegen bereits vor, und eine sechste, von Amerika aus zu erwartende, wurde brieflich angemeldet, ist aber noch nicht eingetroffen. Nachstehende Mottos sind den fünf vorliegenden Abhandlungen beigegeben: 1) Seht an, das hat der Mensch gethan (Schiller). 2) Sehn thun unsere Augen, aber sie bedürfen dazu der Helle. 3) Frei ist der Geist, und wär' er in Ketten geboren (Schiller). 4) Prüfet Alles, und das Beste behaltet. 5) Treu sich selbst sei das Kunstwerk. Die Vertheilung an die Herren Preisrichter soll jetzt vor sich gehen, und wir hoffen, daß die Entscheidung derselben in nicht allzulanger Zeit publicirt werden kann.

D. Red.

Intelligenz-Blatt.

Leipzig, den 14. October 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 16.
Einundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Michael Glinka.

Von

F. Dräseke.

Michael Glinka, Orchestercompositionen, herausgegeben von der Schwester des Componisten L. Schestakoff.

1. Ouverture de l'opéra „La vie pour le Zaar" (Das Leben für den Zaar). 1½ Thlr. (Partitur.)
2. Ouverture de l'opera féerique: „Roustane et Ludmilla". 1½ Thlr. (Partitur.)
3. Capriccio brillante en forme d'ouverture sur le thème de la „Jota Aragonesa". 1⅚ Thlr. (Partitur.)
4. Souvenirs d'une „Nuit d'été à Madrid". Fantaisie pour l'orchestre sur des thèmes Espagnols. 1⅓ Thlr. (Partitur.)

(Fortsetzung.)

Ohne zu beanspruchen, mit den vorhergegangenen einleitenden Worten ein vollständig abschließendes Bild des russischen Tondichters gegeben zu haben, scheint es doch rathsamer, auf die betreffenden Werke selbst sofort einzugehen. Denn erst dies specielle Eingehen auf eines Componisten Schöpfungen ermöglicht, ihn vor den Lesern seinem innersten Wesen nach lebendig werden zu lassen, seine Individualität mit klaren Farben zu zeichnen.

Wollten wir vorerst eine Rangordnung, dem qualitativen Werthe der Musikstücke nach, hier voranstellen, so möchten die meisten unserer Leser wol vermuthen, auf die beiden Ouverturen den meisten Nachdruck gelegt zu sehen. Denn sowol „das Leben für den Czaar", als „Roustane und Ludmilla" behandeln *specifisch* russische Stoffe, — die beiden andern oben verzeichneten Werke dagegen erweisen sich als Paraphrasen ausländischer, spanischer Weisen. Aber trotzdem müssen wir die „Jota Aragonesa" als die bei weitem geistvollste, reizendste, originellste Nummer der Partiturensammlung bezeichnen, und zwar ohne dem Russen *Glinka* hiermit ein Mißtrauensvotum zu ertheilen.

Ein jeder nationale Musiker ist nämlich unseres Erachtens, so lange die Kunst seines Landes in den Anfängen liegt, darauf angewiesen, volksthümliche Elemente zu behandeln, und *Glinka* hat sowol in seinen Opern, als in mannigfachen Instrumentalwerken nicht versäumt, seines Volkes Weisen künstlerisch zu gestalten. Besonders das reizende, in einzelnen Zügen wirklich geniale Scherzo „Kamarinsko", dessen genauere Bekanntschaft *Alexander Séroff* uns vermittelte, und das wir ungern in dieser Sammlung vermissen, möge hier mit besonderer Auszeichnung erwähnt sein. — Die „Jota Aragonesa" und das „Souvenir einer Madrider Sommernacht" führen uns nun zwar keine russischen Nationalmelodien vor, allein der aus dem musikalischen Reichthum des Volkes schaffende *Glinka* fühlt sich doch in dieser *naiven Form* des Ausdrucks viel wohler, als in der classisch-symphonischen, und berührt insofern auch den Hörer und Leser unmittelbarer und wohlthuender.

Und hierdurch scheint uns nun auch die Bevorzugung der letztgenannten Tonschöpfungen vor den Ouverturen, — deren speciell und idealisch-technische Schönheit wir jedoch keineswegs abläugnen wollen und hervorzuheben noch genug Gelegenheit haben werden, — vollkommen begründet zu sein.

Wenden wir uns nun zu dem Capriccio, so verlange der Leser nicht etwa eine Special-Analyse vom Verfasser dieser Besprechung. Gewohnt, infolge seiner analytischen Peinlichkeit, immer einen größeren Raum für sich in Anspruch nehmen zu müssen, soll diesmal die genauere Bezugnahme auf die betreffenden Schöpfungen nur das Gesammtbild des Tondichters vervollständigen helfen, nicht aber einer speciell eingehenden Lecture bevormundend in den Weg treten.

Ein ganz einfaches Thema, welches S. 8 zuerst auftritt, und als dessen harmonische Grundlagen wir hauptsächlich Tonica und Dominante erkennen, bildet den Hauptangelpunct des ganzen Werkes. Voll sinnlicher Frische und ohne besondere Verzwicktheiten in Rhythmus und Harmonie, würde es von den Schumannianern sofort als flach und trivial, künstlerischer Paraphrasirung unwürdig befunden worden sein. Aber glücklicherweise hatte *Glinka* jener Zeit keine Ahnung, daß ausgesprochene Melodie Trivialität, sinnlich-schöne Klangwirkung künstlerische Unkeuschheit verkünde, und hielt es nicht unter seiner Componistenwürde, die „Jota Aragonesa" so reizend zu gestalten, wie sie uns vorliegt. Mit der vollen Naivetät, mit welcher der aus volksthümlichen Elementen schöpfende Musiker derartige Vorwürfe auffassen muß, verschmäht er es nicht, das Thema in seiner unverzierten Gestalt uns vor Augen treten zu lassen, unbekümmert um die wenig geistreichen Accorde, welche der Charakter seines Wesens mit sich bringt. Ja selbst das zweite Hauptthema (das Capriccio ist natürlich in Ouver-

turenform geschrieben), das sogenannte Gesangsmotiv, welches manchen Componisten verführt hat, dieser Bezeichnung wegen, das erste so ungesangmäßig wie möglich zu gestalten, auch dieses S. 26 eintretende Thema entbehrt jedweder geistreichen Zuthaten, und stellt sich in ebenso ungeschminkter Einfachheit unsern Blicken dar, wie das vorerwähnte. Denn blos in den Uebergangs- und Durchführungssätzen hält es Glinka für nöthig, sich als gewiegten Musiker zu zeigen, hier aber lernen wir ihn auch in den ersten Tacten bereits als einen Componisten schätzen, der seine Kunst versteht und auf Schritt und Tritt Zeugniß giebt von Intelligenz, feinem Gefühl und Reichthum an geistvollen, überraschenden Wendungen. Um nicht zu weitläufig zu werden, können wir uns hier nur mit einigen Fingerzeigen begnügen, müssen wir vom Bau des großen Ganzen absehen und hauptsächlich interessanter Specialitäten gedenken. Unter diesen mag der pikante Uebergang zum zweiten Hauptgedanken zuerst erwähnt werden, eine höchst überraschende Wendung nach C dur, in welche Tonart das erste Motiv durch eine charakteristische Syncopenfolge hineingetrieben wird.



Oder ferner der reizende Contrapunct in den Geigen, welcher, mit thematischer Berechtigung auftretend, S. 30 sich dem pikanten zweiten Hauptmotive zugesellt.



Oder endlich die Verbindung der Aragenesa mit dem dritten, eigentlich nur eine Verlängerung der zweiten Melodie bildenden, S. 33 zuerst erscheinenden Schlußthema, wie sie sich S. 35 darstellt.



Noch reicher an derartigen Würzen ist aber die sogenannte Durchführungsperiode (s. S. 37—47) und wir verweisen hier die Leser auf die rhythmisch interessanten Stellen, an welchen die Pauken solo auftreten und das Hauptthema so seltsam umhergeworfen wird (S. 40—45), sowie auf den Uebergang in die Jota Aragonesa und die Grundtonart Es dur, welche Glinka, kühn genug für seine Zeit, mittelst des erst in neuerer Zeit als Dominante gebrauchten G moll-Accordes (der dritten Stufe) bewerkstelligt. Interessant sind auch die hier folgenden Baßgänge, welche das Motiv, aus C nach D, E dur führen und schließlich zu einer sehr effectvollen Generalpause leiten, welche mit dem reizenden pikanten Eintritt des zweiten Theiles der Aragonesa abschließt. Da wir von diesem zweiten Theile noch nicht weiter gesprochen, so sei nur erwähnt, daß das Gegensätzliche seines Charakters sich sehr scharf kennzeichnet, und der jedesmalige Uebergang in den Hauptheil zu den hervorragendsten rhythmischen Schönheiten des Werkes zählt. Eigentlich 4tactiger Natur:

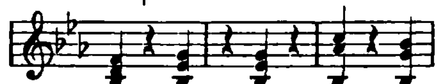


bricht nämlich Glinka bei dem Eintritt der ersten Perioden den letzten Tact ab und läßt gleich in folgender Weise die Aragonesa wieder erscheinen.



Eine rhythmische Verkürzung, welche durch den plötzlichen Eintritt der Schlaginstrumente von überraschendstem Effecte, leider noch immer zu den Schönheiten gehört, für die gewisse deutsche Componisten keinen Sinn zu haben scheinen. Ist der Leser zu S. 62 gekommen, so verfehle er nicht, die mit dem Buchstaben H beginnende originelle Orchesterbehandlung in Augenschein zu nehmen. Jetzt mehr in Aufnahme gekommen, erscheint sie doch bei Glinka ziemlich kühn, wenn auch ein Russe, der an seine blos einen Ton blasenden Militärmusiker gewöhnt, zuerst auf den Gedanken kommen mochte, unbekümmert um gute und schlechte Tacttheile, derartige Schwierigkeiten zuzumuthen.





Mit der Wiederaufnahme des zweiten Hauptgedankens finden wir uns bei dem Culminationspunct der reizenden Schöpfung angelangt. Glinka, der Componist und besonders Contrapunctist, zeigt sich hier in einer Weise als Meister, die uns unbedingtesten Respect abnöthigt, hauptsächlich eben deswegen, weil sie nicht Respect erzwingen will, sondern die ganze Gelehrsamkeit sich wie von selbst versteht, die Schwierigkeiten mit spielender Hand angehäuft und überwunden worden sind. Voll genialen, aufregenden Uebermuthes breitet der Tondichter ein polyphones Gewebe aus, in dem wir fast alle Themen wiederfinden, und dessen rhythmische Schönheit allein schon der ausdrücklichsten Betonung würdig sich erweist. Die in den letzten Tacten der 75. Seite angewandte Wiederaufnahme der Einleitungsmotive muß als die Hauptsteigerung angesehen werden, und die ebenfalls der Introduction entnommenen, dem langen Es dur am Schlusse vorausgehenden kühnen Accorde erweisen sich von ganz besonders frischem Effecte. — Von der eben erwähnten Einleitung zu sprechen, hielten wir für überflüssig, da sie, obwol einer gewissen schablonischen Steifheit nicht entbehrend, durch harmonische Reize den Leser gewiß anziehen wird. Hier am Ende des Tonstückes aber bringen die Hörnerfanfaren Nichts weniger als starre Leblosigkeit in das Gemälde, im Gegentheil wird durch sie erst die Höhe des Uebermuthes erklommen, die sinnliche Frische des Ganzen zu einem triomphalen Abschlusse geleitet.

Sollen wir hier am Schlusse noch einer Eigenschaft der unseren Concertdirectionen als frisches Intermezzo höchst empfehlenswerthen Composition gedenken, so sei es die blühende, charakteristische Farbe. Ohne auf weitere Detailbemerkungen einzugehen, können wir doch die Freude nicht verhehlen, Glinka, von dem eine Zeit lang in Concerten beliebten ascetischen

Wesen unberührt, und Castagnetten, wie andere sinnlich wirkende Mittel, nicht verschmähen zu sehen. Ist das Colorit auch nicht ganz so südlich glühend, wie es etwa von einem Franzosen zu erwarten gewesen wäre, so empfinden wir doch auch nicht die sichtliche Dürre und Entbehrungslust gewisser Künstler, die mit der Zeit sich hierdurch um alle Genießbarkeit bringen werden.

(Schluß folgt.)

Concert- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Jean Vogt, Op. 5. **Grande Fugue** pour deux Pianos, tirée de la Fantaisie pour l'Orgue. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 20 Ngr.

————, Op. 18. **Prélude et Fugue** pour deux Pianos. Ebendas. Pr. 22 Ngr.

————, Op. 19. **Prélude et Toccata** pour le Piano. Ebendas. Pr. 22 Ngr.

————, Op. 20. **Préludes et Fugues** pour le Piano. Trois Livraisons. Ebendas. Pr. à 15 Ngr.

S. Jadassohn, Op. 14. **Sonate** pour Piano. Leipzig, C. Merseburger. Pr. 25 Ngr.

Wir sehen hier eine Reihe von Werken in strengem Style vor uns. Der erste der beiden angeführten Componisten besonders ist eine hervorragende Erscheinung in der Zeit unserer modernen Musik, am meisten dadurch, daß er tendenziöse Bestrebungen zu verfolgen scheint, und seine Fahne ziemlich kühn in den Lüften flattern läßt. Es sieht fast aus wie eine Herausforderung: doch ist sie wol nicht so schlimm gemeint, und vielleicht ist eine gewisse Liebhaberei als ein bedeutungsvollerer Sporn zur Production zu betrachten, denn das Schwenken der oppositionellen Fahne. Gegen Letzteres möchten wir streiten. Jede Zeit erzeugt ihre Geisteswerke nach den Bedürfnissen und Gedanken, die ihr vermöge ihrer Verhältnisse eigenthümlich sind. Daher der unwiderstehliche, gleichmäßige Drang in der Gedankenoffenbarung einer und derselben Periode. Es ist eine ewige Concurrenz um denselben Preis, welcher endlich eine Erschlaffung, ein rathloses Stillstehen folgt, denn das Ziel ist am Ende nicht mehr der Mühe werth. Aus dieser breitgetretenen Bahn schreitet endlich ein Genie, das sich instinctmäßig oder vorsätzlich einen neuen Weg sucht; diesem folgen Einzelne, mit höherem Talente Begabte, und diesen wiederum alle andern guten und schlechten Leute, bis das ewige Schauspiel in seiner ganzen Ausdehnung sich entfaltet hat. Dieser nothwendige Wechsel wird immer wiederkehren, so lange noch der menschliche Geist nach dem Guten und Höchsten, nach immer größerer Vollkommenheit ringt. Jede Zeit hat demnach ihre Berechtigung, und was sie durch ihre vornehmsten Geister entstehen ließ, war für sie selbst das absolut Beste und zugleich der Grundbau zu jedem neuen Werke. Auch das Genie, obwol es scheinbar ganz Neues und Originelles schafft, repräsentirt nur die nothwendige Folge der in der Kunstgeschichte existirenden Vordersätze, und ist ohne die Vergangenheit undenkbar. So ist jeder Fortschritt ein folgerichtiger, und Talente, welche aus Neigung oder Princip in eine vergangene Periode sich gewaltsam zurückschieben und den Geist derselben sich anmessen lassen, begehen eine Sünde gegen den heiligen Geist der Kunst. Ihr Thun und Treiben bleibt offenbar ein rein äußerliches; sie reproduciren nur die Form der alten Zeit, schaffen aber nicht den Sinn und geistigen Inhalt, denen sie durch ihre Erziehung entwachsen sind.

Diese Betrachtungen überkommen uns bei dem Durchsehen der Fugenwerke von Jean Vogt. Leider sind uns die übrigen, hier nicht angezeigten Werke des Verfassers unbekannt, und wir wissen nicht, wie weit sein Talent in freierer Kunstform sich ausgebildet hat. Wir können uns deshalb nur mit dem Gegebenen beschäftigen. Gehen wir nun etwas genauer auf die einzelnen Stücke ein, so gestehen wir dem Componisten gern und aufrichtig eine anerkennenswerthe Fertigkeit und Handhabung der contrapunctischen Disciplinen zu. Die polyphonischen Führungen sind einfach und klar; man kann sie genießen, ohne Beschwerde dabei zu fühlen, und dies wird Manchem als eine Annehmlichkeit erscheinen, dem die Albrechtsberger'sche Schule als Muster und Studium vorschwebt. Als solche Gebilde der Einfachheit erscheinen uns vornehmlich die drei Präludien und Fugen Op. 20; die einleitenden Präludien entbehren keineswegs eines höheren Schwunges, nicht allein wegen der leitenden Grundgedanken, sondern auch in Beziehung auf die technische Behandlung des Claviers, die nicht ohne einigen Glanz ausgeführt ist. Die Fugen an sich selbst sind mehr gut gemeint, als gut gedacht und ausgeführt, eigentlich nur gelungene Studien eines eben entlassenen talentvollen Schülers, welchem der Lehrer noch manche Trivialität stehen gelassen, die nicht gegen die Gesetze der Form sündigt. Ein frisches Stück in der Erfindung und brillant in der Instrumentation ist die Toccata, offenbar das Schatzkästlein der hier gebotenen Werke. Wir empfehlen sie zum öffentlichen Vortrag. — Die beiden noch übrigen Werke: die große Fuge aus der Orgelphantasie, eingerichtet für zwei Claviere, Op. 5, und Präludium und Fuge für zwei Claviere, Op. 18, tragen den Charakter großer Uebereinstimmung an sich, sowol hinsichtlich der technischen Behandlung der Instrumente, als auch beziehendlich des Inhalts. Der Orgelfuge gestehen wir gern große Wirksamkeit in ihrer ursprünglichen Fassung zu, in der vorliegenden Gestalt ist der Effect nur ein scheinbarer, denn alle Verdoppelungen und Accordeinschiebungen vermögen die Intensivität der Idee nicht zu heben, und das Uebertragen der Themata von einem Spieler an den andern wird gewiß keine geistige Einheit in der Ausführung befördern. Das Gleiche sagen wir über Op. 18.

Die Sonate von Jadassohn berühren wir nur kurz: ein längeres und sorgfältigeres Eingehen in die Sache ist weder nöthig, noch wünschenswerth und möglich, da gar keine hervorragende Momente in dem ganzen Werk sich finden, im Gegentheil überall uns oft Gebotenes und Gesagtes entgegentreten. Wir haben bessere Sachen des Componisten in der jüngsten Zeit gesehen, und wenn wir auch immer gefühlt haben, daß die Gewissenhaftigkeit des Componisten in äußeren Dingen seine hervorragendste Eigenschaft ist, so durfte man sich doch an der künstlerischen Ehrlichkeit eines durch Fleiß entstandenen Talentes bei ihm erfreuen. Es scheint uns aber in dem vorliegenden Falle, als ob der Verfasser in einer gewissen Sicherheit des Gelingens weniger Sorgfalt aufgewendet habe. Die Motive sind nicht wohl geprüft, sie erscheinen langweilig und verdrießlich; die Form ist handwerksmäßig zusammengesetzt, man kann eben keine große Sünde nachweisen; und endlich die Behandlung des Claviers, wie so einfach, so alterthümlich und wirkungslos! Wir eilen, die Nüchternheit abzuschütteln, die uns in den letzten Viertelstunden überkommen, indem wir die Sonate bei Seite legen. Gern werden wir die Gelegenheit ergreifen, dem Componisten artige Dinge zu sagen, wenn er uns bald Werke sehen läßt, die seinem Talente größere Ehre machen.

R. F. A.

Bücher und Zeitschriften.

C. E. R. Alberti, Ludwig van Beethoven als dramatischer Condichter. Eine ästhetische Würdigung seiner dramatischen Compositionen, vornehmlich seines „Fidelio". 126 S. 8. Stettin, Th. v. d. Nahmer. 1859.

Der Inhalt dieser Schrift ist, kurz gesagt, der Versuch: Beethoven's „Fidelio" an die Spitze der ganzen bisherigen Oper zu setzen; und, wie das in der Natur der Sache begründet liegt: dieser Versuch ist mißglückt. Wir könnten sagen, mißglückt aus dem Grunde, weil Beethoven's „Fidelio" nicht die beste, oder gar eine Musteroper sei, und auf solche Weise die unbewiesene Behauptung durch gleiche Waffe schlagen. Im Hinblick aber auf die warme Begeisterung des Verfassers, auf seine gründliche Kenntniß des Gegenstandes, und dann doch wieder alle die Irrthümer vor Augen, zu denen schon in der historischen Einleitung Voreingenommenheit für seinen Gegenstand und Vorurtheil oder mangelnde Erkenntniß in Bezug auf dramatische Mittel den Verf. verleitet haben — fühlen wir doppelt die Aufgabe, das nachzuholen, was der Verf. selbst unterlassen hat: durch das kurze Betonen dramatisch-musikalischer Mittel und Zwecke den Maßstab an die Hand zu geben, nach dem Beethoven's „Fidelio" zu messen ist. Zunächst sehen wir uns den Inhalt des wohlgemeinten Büchleins an.

Die Schrift umfaßt neben einem „Rückblick auf die Oper vor Beethoven", der mit einer durch Nichts gerechtfertigten Geringschätzung der älteren italienischen Werke sofort zu Gluck und Mozart überspringt, von dem Ersteren sagt, „daß er gewissermaßen nur die ersten Lineamente zu dem Kunstwerk gab, welches eine spätere Zeit in vollendeter Ausführung, unterstützt von reicheren Mitteln, nach jeder Richtung hin ins Leben rufen sollte", und in ganz ungerechtfertigter Strenge von Mozart, daß ihn Mangel an „Charaktergröße und sittlicher Energie" von der Vollendung dramatisch-musikalischen Styls abgehalten habe, dann mit einem fast komischen Lakonismus die sämmtlichen späteren Richtungen, die seiner Ansicht nach nur dann dem Ideal sich näherten, wenn sie die „echt menschliche Empfindung" (d. i. nach Alberti das Bürgerlich-Häusliche) repräsentirten, zusammenstellt, „die Romantik durch Spohr, Weber, Meyerbeer, Marschner und Richard Wagner auf einen Höhepunct hinaufgetrieben" sein läßt, „von dem man freilich nicht sagen kann, wohin er führen soll, wenn nicht zur Umkehr"; der endlich am Schlusse, nachdem „Fidelio" als der Mittel- und Höhepunct bezeichnet ist, in Einem Athem: „Spontini, Rossini, Spohr, Weber, Meyerbeer, Marschner, Halevy und Wagner solche musikalische Effecte aufwenden" läßt, „daß der Sinn für das Einfache, Wahre fast verloren gegangen": — neben diesem — wir müssen es sagen — mehr als dürftigen Rückblick umfaßt die Schrift eine allgemeine Charakteristik Beethoven's, seiner Lebensschicksale und Bildungsmomente, geht zur Entstehung und ersten Aufnahme des „Fidelio" über, charakterisirt dann im Umriß dieses Werk, vertheidigt es, und mit Geschick, gegen die Auslassungen v. Lenz', und giebt dann in trefflicher Weise eine eingehende Analyse der Oper, die auch uns nach ihren tausend herrlichen Seiten ein ehrwürdiges Denkmal des Meisters ist, wenn auch nicht dessen Hauptwerk, und noch weniger das Musterbild einer Oper dünkt.

Nachdem wir so den Inhalt des Buches aufgeführt, das nebenbei auch die „Coriolan-Ouverture" und die „Egmont-Musik" als dramatische Erzeugnisse Beethoven's bespricht bleibt uns noch übrig, zu sagen — weshalb unserer Ansicht nach Beethoven's „Fidelio" nicht eine Musteroper genannt werden darf. Sie ist es nicht, weil nach der Naturanlage ihres Meisters das instrumentale Element so sehr den dramatisch-gesanglichen Ausdruck überragt, daß jenem zu Liebe Wahrheit der Declamation, Fortgang der Handlung, Gesetzmäßigkeit der Stimmführung, das Verhältniß des Orchesters zur Singstimme, also das, was die erste Bedingung des Musikdramas genannt werden muß, in bedenklicher Weise und an den wichtigsten Stellen darin verschoben, mißbraucht, nicht beachtet wird. Das bekräftigt der Verf. vorliegender Schrift ungewollt selber, wenn er in seiner Analyse die orchestrale Seite, das charakteristische Hervortreten dieses oder jenes Instrumentes — nicht aber den specifisch dramatischen Theil — betont. Aber nicht einmal bis zur Analyse selbst brauchen wir heranzutreten, um unserem Zweifel in des Verf. Erkenntnißvermögen Nachdruck zu geben: in seiner „allgemeinen Charakteristik", auf S. 38, heißt es u. a.: „Der Ton ist überall der entsprechendste Ausdruck des Gefühls. In dieser Hinsicht ist besonders darauf zu achten, wie er (Beethoven) zwischen den einzelnen Charakteren unterscheidet und bei denen, wo nur oberflächliche Empfindung vorwaltet, nur mehr parlant die Melodien hält, während sie bei den tiefer Empfindenden in Tönen von längerer Zeitdauer sich bewegen. Im höchsten Grade originell ist dann aber besonders noch die rhythmische Behandlung der Melodie". Alle Achtung vor des Verf. sonstiger musikalischer Bildung — ist aber dieses da eine treffende Bemerkung, eine auf den dramatischen Styl anwendbare Ansicht? Und heißt es nicht auf der folgenden Seite gar Nichts beweisen, wenn der Verf. zur Ehrenrettung seines Meisters behauptet, das Orchester — wie das Manche behauptet haben — herrsche nicht vor, sondern „anstatt daß die Melodie in ihrem ausdrucksvollen Charakter darunter leide, sehen wir sie gerade so erst zur vollen Geltung gebracht, indem sie so auf das Innigste verschmolzen mit der Harmonie und Instrumentation auftritt", — denn ist damit nur ein Schritt aus dem Instrumentalen und specifisch Musikalen in das Gebiet des rein Dramatisch-Musikalen gethan? — Nein! Möge uns „Fidelio" theuer sein und zwar für alle Zeiten, aber wolle Jeder dabei bleiben, was das Urtheil der Kenner und Nichtkenner zu jeder Zeit darüber gesagt hat, was auch vorliegendes Buch nicht umzustoßen im Stande ist: daß er durch seinen Inhalt als echt nationales Werk, wie es deren wenige giebt, unsere volle Verehrung, und als geistvolles Erzeugniß specifisch musikalischer Kunst unsere tiefste Bewunderung — nicht aber den Namen einer Musteroper verdient.

P. L.

Aus Leipzig.

„Santa Chiara." Große Oper in drei Aufzügen von Charlotte Birch-Pfeiffer. Musik von E. H. z. S.

Auf dem Leipziger Stadttheater zum erstenmal aufgeführt am 5. October.

Wenn das Genie im Elend schafft, und die Welt raunt ihm ins Ohr: werde praktisch, lebe uns zu Gefallen, schreibe populär — und wir wollen dirs lohnen; wenn dann jenes Genie, den Blick nach oben, nur mit den Achseln zuckt, und schafft weiter wie vorher, und leidet auch ferner, und kümmert sich nicht im Mindesten um die Wünsche der Menge — so wird gewiß jeder Tieferblickende jener vielen Thatsachen der Kunst- und

Literaturgeschichte gedenken, wo das Verdienst verkümmert, die wahre Einsicht und das edelste Streben zurückgesetzt erscheinen, oder jener viel öfteren traurigen Fälle, von denen kein Historiker Kenntniß gewonnen, von denen auch die nächste Umgebung aus mancherlei Gründen geschwiegen hat.

Ein anderes Bild zeigt sich uns heute. Geliebt von seinem Volke als ein Fürst im edelsten Sinne, geehrt von den Brüdern als ein Kämpfer für die sittlichen Güter des Lebens, geachtet von den Männern der That als ein politisch gereifter Charakter, ist Ernst, Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha zugleich Schöpfer im Reiche der Tonkunst und im Besitze aller Ehren dieser Welt. Hier also hat die Noth, die angebliche Pflegerin großer Geister, keinen Zutritt, und umgekehrt: nicht die höchsten Ideale sind es, die sich in den Werken dieses Componisten wiederspiegeln. Was jene Zeit Ferraras zu einem Kleinode der Kulturgeschichte macht, worauf auch unser Blick mit Behagen ruht: die geistreiche Grazie, die gefällige Anmuth, die Vereinigung von Phantasie und Gemüth, das besitzen auch die Opern des Herzogs von Coburg, und das besitzt von allen seinen Werken vielleicht am Meisten die oben genannte „Santa Chiara", die am 5. October bei ihrer ersten Aufführung in Leipzig einen günstigen Erfolg erlebte. Dieser letztere Umstand veranlaßt uns denn auch zu den folgenden Zeilen über dieses Werk, das schon von unserm Mitarbeiter Hoplit des Weiteren im vierzigsten Bande (Nr. 18 und 19) unserer Zeitschrift gewürdigt ward. Dort möge man namentlich die Analyse des im Style der Effectopern gearbeiteten Textbuches aufsuchen, an dessen Albernheiten und Unwahrscheinlichkeiten es vorzüglich liegt, wenn der gebildete Zuhörer, der den Maßstab des Absoluten nicht ganz aus den Händen geben mag, sich öfters angewidert fühlt statt erhoben!

Es handelt sich in dieser Oper um eine jener traurigen Geschichten der russischen Hofchronik, über die in vielen Fällen ein Schleier der Verschwiegenheit ruht, und die uns gerade darum so schauerlich anmuthen; Alexis, der Czarewitsch, will eine Dame seiner Bekanntschaft in das Gefolge seiner Gemahlin Charlotte (aus dem Hause Braunschweig) einführen. Sie weigert sich, schickt ihren Geheimsecretär Herbert zum Vater nach Braunschweig mit der flehenden Bitte, dort eine Zuflucht aufsuchen zu dürfen. Der erste Act beginnt. Es wird der Geburtstag der Fürstin gefeiert — sie selbst erscheint nicht eben in Festeslaune, weist nochmals die Wünsche des rauhen Gemahls zurück. Da soll der längst gehegte Plan in Erfüllung gehen, die Fürstin vergiftet werden. Aber der treue Leibarzt hat nur einen Schlaftrunk bereitet. — Im zweiten Act sehen wir in der Kirche den Katafalk: die erstarrte Fürstin aber wird, als Popen und Volk im Vordergrunde ihre Exequien feiern, bei Seite gebracht — sie ist geborgen und, wieder zum Leben erwacht, geflohen. Der dritte Act führt uns nach Resina bei Neapel, wo die Fürstin den heiteren Kindern des Südens unter Werken der Barmherzigkeit als Heilige lebt. Aber das Schicksal will sein Genüge. Der Fremdling, der sie einst im Harze aus der Verirrung geführt, der sie dann in Moskau als Fürstin erkannt, der seine Liebe zu ihr verschweigen mußte und dem auch sie ihre Liebe nicht entdecken durfte, der Chevalier St. Auban findet hier die Todtgeglaubte wieder, hierher eilt auch der Fürst, der sich gegen seinen Vater verschworen hat, und den die Furien des Gewissens verfolgen; und als dieser die todtgeglaubte Fürstin erkannt und von den nacheilenden Russen sein eigenes Todesurtheil empfangen hat, da erdolcht er sich selbst. Vermuthlich werden die Liebenden sich nun vereinigen; wir erfahren es jedoch nicht, ebensowenig, was aus St. Auban's Freunde, Alphonse de la Borde, und dessen Liebe zur Gräfin von Blankensee (der Gefährtin Charlottens) wird, wie denn Klarheit überhaupt nicht die starke Seite dieses Textbuches ist.

Das ist eine spannende Grundlage der Handlung; Seelenstimmungen von mancherlei Färbung geben Gelegenheit zu voller Entfaltung musikalischer Mittel, und der Gang der Handlung bietet die Hand zur reichsten Entwicklung auch des äußerlichen scenischen Pomps. Die geschickte Verfasserin des Textbuches, die erfahrene Charlotte Birch-Pfeiffer, hat sich keinen Moment entgehen lassen, wo Schrecken und Aufregung, Bestürzung oder Erstaunen, Hoffnung und Bangen ihre Hebel ansetzen konnten; wir meinen, Manches hätte minder auffällig, Manches ganz gemieden werden können, und es wäre genug des Interessanten geblieben. Eine Vision der bereits erstarrenden Fürstin am Ende des ersten Acts, eine Todtenfeier durch den ganzen Verlauf des zweiten, eine Tanzgelegenheit, als die handelnden Personen sich über den Mord besprechen, eine ganze Reihe von sentimentalen Ergüssen des verliebten Franzosen St. Auban wie eine ebenso lange Reihe von Freudenausbrüchen des neapolitanischen Fischervolkes hätten z. B., wenn nicht ganz ausbleiben, doch füglich um die Hälfte kürzer gefaßt und manche Entwicklung der Leidenschaften dafür fester bezeichnet, tiefer eingehend geschildert werden können; — lassen wir das außer Acht, so dürfen wir gestehen, daß nur in seltenen Fällen ein solches Zusammengehen in Bezug auf Mittel und Zwecke von Dichtung und Musik gefunden wird und daß also das Libretto dieser Oper im Sinne des veralteten Standpunctes eines der besseren genannt werden darf.

Die Musik nun ist der Ausfluß eines begabten und geistreichen Mannes, der, Eklektiker im guten Sinne, keine Richtung der Neuzeit außer Augen gelassen hat; nicht, daß bis ins Einzelne die Anklänge an sonstwo Gehörtes sofort hervorsprängen, aber es fehlt jene gährende Ursprünglichkeit der bahnbrechenden Erfinder, und an manchen Stellen ist auch ein frischer Gedanke mit leichter Mühe auf das Urbild zurückzuführen. Die Recitation ist minder lebendig als in früheren Werken, als z. B. in Tony; das liegt wol zum größeren Theile an der erzählenden Weise des Textes, dem an manchen Stellen das rein empfindende musikdienliche Element abgeht. Eine originale Anwendung des Arioso bis an die Grenze des ausgeführten Satzes dagegen und eine geschickte Behandlung der Chormassen werden in dieser, wie in allen Opern des Herzogs, jeden Zuhörer gewinnen und erfreuen.

Wo Nichts, nach dem Maße der Billigkeit gerechnet, gänzlich verfehlt, da ist es eine müßige Aufgabe, das Gute noch besonders zu bezeichnen. Die Ouverture, viel zu buntscheckig aus den Hauptmotiven der Oper zusammengesetzt, als daß sie mit den Musterwerken dieser Gattung verglichen werden könnte, macht doch eben des Reichthums der einzelnen Glieder wegen einen frischen, anregenden Eindruck. — Im ersten Act nennen wir den Eingangschor; die folgende Arie St. Auban's: „Ich habe mit dem Schwert", von reicher Erfindung und vortrefflichem Ausdruck; die Romanze desselben: „Am blumigen Rain", ein Meisterstück an Empfindung; das Allegro im Duett zwischen Charlotte und der Gräfin von Blankensee: „Und ich bin dein". — Im zweiten Act sind sämmtliche Chorsätze von großer Wahrheit des Ausdrucks und höchst charakteristisch, wunderschön ist das Unisono der Tenöre und Bässe: „Es bebt mein Fuß" im Allegro maestoso, das die Triolen der Begleitung so wirksam tragen. — Im dritten Act nennen wir außer der großen Arie Charlottens: „Wie schön, o Herr, ist deine Welt" noch die farbengesättigten Chöre des Landvolkes. Alexis ist durch das

ganze Werk in leidenschaftlichen Sätzen, in echt dramatisch-wirksamer Weise gezeichnet; und von den in die Handlung eingreifenden Nebenpersonen hat namentlich der Leibarzt Aurelius eine Fülle von Recitativen zugetheilt erhalten, die sich an Tiefe und Prägnanz des Ausdrucks mit den besseren ihrer Art vergleichen lassen. Auch die Tänze bilden eine nicht unwerthe Beigabe, was die musikalische Erfindung betrifft; ihre Anwendung ist — wir sagten das schon — nicht glücklich. — Das Orchester ist durchgängig geistreich behandelt und nur das Blech ungebührlich stark hervortretend.

„Santa Chiara" ist ein Werk des Uebergangsstyls, und damit ist schon ein Tadel ausgesprochen. Von den bedeutsamen Reformen der Gegenwart findet sich zwar in dem Recitativ und überhaupt in den fortschreitenden Partien der Handlung merkliche Anwendung, aber leider spielt auch der Zopf längst beseitigter Epochen eine Rolle überall da, wo den Wünschen des größeren Publicums Rechnung getragen wird: in der formellen Abgeschlossenheit der Einzelgesänge, in der Abrundung der Chöre, und in der Begleitung der Recitative. Wolle der reichbegabte Componist auch hier ganz dem inneren und wahren Geiste dramatischer Wahrheit folgen: die echte Wirksamkeit auch gegenüber den Freunden des musikalischen Fortschritts wird dann nicht ausbleiben.

Die Aufführung war der Art, daß der Componist wol zufrieden sein konnte. Alle Darsteller thaten ihr Möglichstes und in Betreff der Ausstattung können wir sagen, daß wenige Hofbühnen sie glänzender, wenigstens geschmackvoller bieten. Den Fürsten Alexis gab Hr. Bertram; alle tüchtigen Eigenschaften dieses Sängers, die Correctheit der Betonung, der Schwung und die Abrundung in Vortrag und Spiel, das Maßhalten auch an leidenschaftlichen Stellen erhielten ihren vollen Ausdruck. Die Fürstin fand in Frl. Ehrenberg treffliche Vertretung. Frl. Nachtigal gab die minder hervortretende Partie der Gräfin. Hr. Young sang als Chevalier St. Auban vorzüglich die Romanze des ersten Acts recht ansprechend. Hr. Rafalsky traf zuweilen nicht ganz genau den Ton. Unter den übrigen Darstellern thaten sich Hr. Lück als Geheim-Secretär und Hr. Bernard als Leibarzt hervor, Letzterer durch ein durchdachtes Spiel und Lebendigkeit der Recitation. Chöre und Orchester waren ausgezeichnet; erstere namentlich in den Staccato-Sätzen des letzten Actes. — Die Ausstattung bezeichneten wir schon als überaus reich. P. L.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig, 10. October. Das gestrige Concert im Saale des Gewandhauses glänzte durch die Mitwirkung der Madame Bürde-Ney, königl. sächs. Hof-Opern- und Kammersängerin aus Dresden. Sie sang die Scene und Arie aus „Oberon": „Ocean! du Ungeheuer" und die große Arie der Elvira aus „Ernani". Ihr großartiges Material namentlich in den höheren Lagen, ihre Kunst der Klangentwicklung und überhaupt alle die Vorzüge der neuitalienischen Gesangsmethode zeigten sich schon in der Weber'schen Arie, mehr noch in dem Verdi'schen Bravourstück, das die Sängerin denn auch auf den stürmischen Beifall hin da capo sang. — Hr. S. Jacobsohn aus Mitau, bisheriger Schüler am Leipziger Conservatorium, spielte die bekannte Introduction und Variationen über ein russisches Thema für die Violine von F. David. Der junge Virtuose hat schon eine hohe Stufe der Fertigkeit nicht nur, sondern auch in der Beherrschung des Ausdrucks und der seelischen Empfindung erreicht und wir stimmen darum in den ihm gespendeten bedeutenden Beifall ein. — Die beiden Orchesterstücke des Abends, J. Rietz' beliebte Concert-Ouverture im Mendelssohn'schen Style und die siebente Symphonie von Beethoven wurden, die allzusehr zurückstehenden Leistungen der Blechinstrumente bei Seite gelassen, gut ausgeführt. P. L.

Leipzig. Am 7. October fand hier eine öffentliche Prüfung der Zöglinge des Musik-Instituts von Joh. Zschocher statt. Die Leistungen waren durchgängig recht anerkennenswerth, zumal wenn man das noch sehr jugendliche Alter der meisten Zöglinge in Betracht zieht. Ein etwas feinerer Anschlag wäre hier und da zu wünschen gewesen, dagegen verdiente das Zusammenspiel der zu zweien oder dreien an mehreren Instrumenten zu gleicher Zeit vortragenden Schüler ein warmes Lob und auch die Sicherheit war ein günstiges Zeichen, mit der sich dieselben im Einzelspiel vor einem größeren Zuhörerkreise producirten. — Noch bemerken wir, daß die Zahl der Zöglinge fortwährend im Steigen begriffen ist, was als der beste Beweis für die Tüchtigkeit der Methode gelten kann, und daß am 1. November d. J. ein neuer Cursus beginnt.

Farmington (Connecticut), 15. September. — Das Interesse, das Sie an den Bestrebungen zur Verbreitung deutscher Musik nehmen, bewegt mich, Ihnen einige Nachrichten über unsere hiesigen Leistungen zukommen zu lassen. Sie werden nicht ohne Erstaunen hören, daß Schumann bei uns zum Liebling geworden ist, und daß seine Werke mehr als die anderer Meister Anklang gefunden haben. Zunächst einige Worte über den Ort, von dem aus ich dieses schreibe: Farmington ist ein Dorf von etwa 800 Einwohnern, hat aber eine ganz vorzügliche Töchterschule, welcher ich als Musiklehrer vorstehe. Um meinen Schülerinnen das Anhören bedeutender Musikwerke zu ermöglichen, gleichsam als zum Unterricht gehörig, veranlaßte ich die HH. Mason, Thomas, Mosenthal, Matzka und Bergmann (unstreitig der vorzüglichste Quintett-Club in der Union), mehrere Concerte zu geben, — mit welchem Erfolge, mögen Sie aus der Thatsache ersehen, daß sich die Concerte jährlich bei stets steigendem Beifall wiederholten. — Es mag vielleicht seltsam erscheinen, daß solche Musik an einem so kleinen Orte wirklichen Beifall findet. Die einfache Erklärung des scheinbaren Wunders ist, daß ich meine Schüler, die natürlich das Hauptauditorium bilden, im Geschmack unbefangen zu erhalten suche, gleichsam „Ohren-rein" (als analog zu „Sitten-rein"), allen bloßen Kling-klang vom Unterricht so viel als möglich zu verbannen bestrebt bin, und durch öftere Privatsoiréen, worin ich die besten Werke deutscher Kunst, namentlich Symphonien vier- und achthändig, spielen lasse, das Verständniß für das Wahre und Edle in der Kunst zu wecken suche. Zu den schwierigeren Werken füge ich Erläuterungen hinzu, um das Verständniß zu erleichtern oder das Interesse darauf zu führen; theils eigene, theils aus Elterlein's und Brendel's Schriften und oft aus Dwight's ausgezeichnetem Journal for Music. Es wird mir eine große Freude sein, wenn in Deutschland bekannt wird, was hier für die gute Sache geschieht, und zwar nicht nur in den großen Ost-Städten, sondern mitten in den nüchternsten Yankee-Staaten, — zumal der Glaube verbreitet scheint, als herrsche hier der „Humbug" in der Musik, wie in anderen Künsten. Ich füge darum zum Schluß noch die Namen der ausführenden Künstler und die Programme von zwei Concerten bei. Der Quintett-Club besteht aus folgenden Mitgliedern: Mason, dem bekannten Schüler von Liszt; Thomas, einem aufsteigenden Stern, noch sehr jung, und der einer europäischen Tour bedürfte, um vollkommen zur Geltung zu gelangen; Mosenthal, Schüler von Spohr; Matzka, tüchtigem Musiker und besten Bratschisten, den wir aufzuweisen haben; Bergmann, Director der Philharmonischen Concerte und der Sonntagsconcerte, einer der geistreichsten und talentvollsten Musiker, früher Director der „Germania". Die Programme der beiden erwähnten Concerte brachten u. a.: Quartett Nr. 4 von Mozart, Variationen aus dem Quartett Nr. 3 von Beethoven, Trio von Rubinstein. — Quartett Nr. 10 von Beethoven, Variationen von Haydn, Violinconcert von David, Quintett von Schumann. Auch die Programme der im Laufe dieser vier Jahre abgehaltenen Privatsoiréen weisen eine große Zahl der Meisterwerke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn und Liszt auf, Orchesterwerke stets in vier- oder achthändigem Arrangement. Sie sehen, auch die Pflege der Gegenwart könnte manches Ihrer renommirten Concertinstitute beschämen.

Karl Klauser.

Weimar. Am Sonntag den 2. October fand in der hiesigen Stadtkirche ein zahlreich besuchtes Orgelconcert statt. Neben dem meisterhaften Orgelspiel des Organisten Töpfer sind vorzüglich zwei Liszt'sche Werke zu nennen, die hier zur ersten öffentlichen Aufführung gelangten: „Die Seligpreisungen aus der Bergpredigt" und ein Sopran-Solo mit Orgel- und Harfenbegleitung. In ersterem Werke war Hr. Milde ausgezeichnet durch seine tiefe Auffassung; in dem Sopran-Solo sind neben Frl. Ge-

nast als Sängerin Frau Pohl in der Harfenpartie und Hr. Töpfer rühmend zu erwähnen.

Frankfurt a. M. Am 5. October gab die Violoncellistin Anna Kull hier ein stark besuchtes Concert im Hof von Holland. Sie spielte unter vielem Beifall mit Eliason und Julius Sachs den ersten Theil des Trio in C moll von Beethoven und Solopièçen von Piatti, Paque und Servais. Sie ist veranlaßt, noch ein zweites Concert zu geben, wozu ihr ein Frankfurter Mäcen seinen Salon anbot. (In Frankfurt ein seltener Fall.) — Außer Hrn. Sachs und Eliason wirkten mit die Sängerin Frl. Dorothea Narz (vortrefflicher Sopran) und der Baritonist Eybenschütz.

Nürnberg, 29. September. — Unsere diesjährige Winterconcert-Saison wurde gestern würdig eröffnet durch eine Vocal- und Instrumental-Soirée, welche die HH. Jul. Reer und Alex. Eichhorn, Beide aus Coburg, in dem akustisch wirksamen großen Rathhaussaale veranstaltet hatten. — Hr. Reer, herzogl. Kammersänger, zeichnete sich bei seinen Vorträgen durch eine seltene Fülle, sowie durch Wohlklang und Schmelz seiner schönen Stimme aus; seit Jahren sind wir diese Vorzüge an ihm gewöhnt und freuen uns daher um so mehr, daß er sich die Kunst so treu bewahrt hat, vom Herzen zum Herzen zu singen. — Hr. Eichhorn, herzogl. Kammermusikus und Mitglied der noch im besten Andenken stehenden Eichhorn'schen Künstlerfamilie, ist ein junger, talentvoller Meister auf seinen so heterogenen Instrumenten: der Violine und dem Contrabaß. Auf beiden spielt er tadellos rein und sicher; sein Ton auf der Violine ist edel und seelenvoll, und auf dem Violon entwickelt er eine so eminente Fertigkeit, daß dadurch manch bizarres Wagstück schnell vergessen gemacht wird. — Beide Künstler hatten sich des Beifalls eines sehr gewählten Auditoriums im höchsten Grade zu erfreuen, und dieser wohlverdiente Beifall ward ihnen auch am folgenden Tage in dem Concert des Nürnberger Singvereines zu Theil. △

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frau Schröder-Devrient hält sich gegenwärtig in Coburg auf, wo sie von ihrer Schwester, Frau Schröder-Schloenbach, gepflegt wird.

In Bergen gab der Pianist Ed. Mertke, der am Leipziger Conservatorium seine Bildung erhielt, sehr besuchte Concerte. Von dort begab er sich nach Christiania und gedenkt da während der Anwesenheit des Königs beim Landtage aufzutreten.

In Dresden fand am 3. October von Seiten mehrerer Mitglieder des königl. Hoftheaters und der königl. Hofcapelle eine musikalische Morgenunterhaltung zum Besten der Hinterlassenen des kürzlich verstorbenen Hofopernsängers Conradi statt. Gegen den Anfang des Concerts, das D moll-Quartett von Mozart, stachen die übrigen Nummern, in deren bunter Reihe auch Verdi vertreten war, seltsam ab.

Am Breslauer Stadttheater gastirt in diesen Wochen die Tänzerin Frl. N. Bagdanoff aus Petersburg. Die schlesische Zeitung knüpft daran die Nachricht: Frl. Bagdanoff habe während des Krimkrieges in Paris ihr erfolgreiches Gastspiel abgebrochen, weil sie nicht vor den Feinden ihres Vaterlandes habe tanzen wollen. Kuriose Vaterlandsliebe!

Für die Wintersaison in Berlin sind so ziemlich die sämmtlichen Concerte schon festgesetzt, wir theilen dieselben mit, um einen Begriff von deren Menge zu geben: 1) Drei Oratorien durch die Singakademie. 2) Drei Aufführungen des Stern'schen Gesangvereines. 3) Zehn Symphonie-Soiréen der königl. Capelle. 4) Zwölf Symphonie-Soiréen der Liebig'schen Capelle. 5) Vier Concerte des Musik-Dir. Radecke. 6) Drei Soiréen für Kammermusik des königl. Kammermusikus Ed. Ganz. 7) Vier Soiréen für Kammermusik der HH. Blumner und A. Grünwald. 8) Vier Quartett-Unterhaltungen des Hrn. Zimmermann und Genossen. 9) Drei musikalisch-declamatorische Aufführungen der Frau Justiz-Räthin Burchardt und ihres Gesangvereins. 10) Concerte der Frau Dr. Clara Schumann, Hrn. Laub, v. Bülow, Ch. Wehle.

Bei Gelegenheit der Einweihung der neuen Rheinbrücke sang auch der Männergesangverein vor dem Prinz-Regenten und dem Prinzen Friedrich Wilhelm. Musik-Dir. Weber und Hr. A. Pütz, der eigens für diesen Tag eine Serenade gedichtet und vorgetragen hatte, empfingen zugleich für die Leistungen des Vereins die wärmsten Lobsprüche der hohen Gäste.

In Königsberg giebt die Theater-Capelle von dem Theater abgelöst auf eigene Hand Concerte.

Musikfeste, Aufführungen. In Zeitz ward am 28. September der „Messias" aufgeführt unter der Leitung des Cantors Nelle und mit Hrn. Scharfe und Frl. Büschgens aus Leipzig als Vertretern der Hauptsoli.

Für die von den Deutschen in Paris veranstaltete Schillerfeier componirt Stephen Heller eine Festcantate. Der Text ist von Ludwig Pfau.

Das vor einigen Jahren zum erstenmal in Deutschland im Druck erschienene Oratorium „Esther" von Händel wird, von Ferd. Hiller neu instrumentirt, in einem der Cölner Abonnement-Concerte zur Aufführung gelangen.

Neue und neueinstudirte Opern. „Santa Chiara", über deren erste Aufführung auf dem Leipziger Stadttheater wir in dieser Nummer einen ausführlichen Bericht geben, ist binnen acht Tagen viermal bei stets besuchtem Hause und mit gleichbleibendem Erfolg gegeben worden. Nach der erwarteten Herkunft des hohen Componisten werden Kürzungen darin vorgenommen werden.

Die Wiederaufführung von Mozart's „Entführung" im Berliner Hoftheater giebt der Kritik zu mancherlei Ausstellungen Veranlassung. Nur Hr. Zschiesche als Osmin und Frau Köster als Constanze sollen ihre Partien genügend vertreten haben. — Von H. Ulrich soll an derselben Bühne eine neue Oper, nach einem Texte von Max Ring, angenommen sein.

In München ist am Hauptsonntage der jährlich wiederkehrenden Octoberfeste Weber's „Oberon" mit großer Pracht neu einstudirt gegeben worden.

In Paris jagt eine Novität die andere. Am 26. September ging in der Opéra comique Fauconnier's Oper „La Pagode" zum erstenmal über die Breter. Die italienische Oper hat ihre Saison mit „Traviata" von Verdi eröffnet. Das Théatre lyrique brachte am 30. September als Neuigkeit die komische Oper „Les violons du roi" von Deffès. Bei den Bouffes parisiens ist nun die neue Flotow'sche Operette mit Beifall aufgeführt.

Hofmusik-Dir. Freudenthal in Braunschweig hat eine romantisch-komische Oper in drei Acten: „Elfriede", Text vom Hofschauspieler Schultes, im Manuscript vollendet.

In Carlsruhe ist in letzter Zeit „Lohengrin" wieder gegeben worden. Hr. Schnorr in der Titelrolle und Frl. Garrigues als Ortrud werden sehr gelobt.

Die neue Oper „Loreley" von W. V. Wallace ist bereits bei J. Schuberth & Comp. im Druck erschienen.

Das neue Theater in Prag geht seiner Vollendung entgegen und soll mit „Oberon" eröffnet werden.

Musikalische Novitäten. Eine seltsame Novität ist eine französische Ausgabe des in seiner echtdeutschen Gemüthlichkeit den Nachbarn jenseit des Rheins ziemlich fernliegenden „Czaar und Zimmermann" von Lortzing. Sie wird bei Maho in Paris erscheinen.

Auch die letzte Oper des Herzogs von Coburg: „Diana von Solange" ist mit französischem Text in Paris bei Brandis & Dufour erschienen.

Literarische Notizen. Von Moritz Carrière ist die längst erwartete Aesthetik in diesen Tagen erschienen. Sie umfaßt im ersten Theil: Die Schönheit. Die Welt. Die Phantasie. Im zweiten: Die bildende Kunst. Die Musik. Die Poesie. Gewiß werden manchem unserer Leser noch die phantasievollen Aufsätze über Musik in der Erinnerung sein, die vor mehreren Jahren von Carrière im „Morgenblatt" erschienen.

Prof. Dehn hat ein Werk im Manuscript unter dem Titel: „Die Lehre vom Contrapunct, dem Canon und der Fuge" hinterlassen.

Neue Kunstsachen. Im Verlage von Breitkopf & Härtel ist ein neues Portrait von Capell-M. J. Rietz in Lithographie erschienen; es hat viel Aehnlichkeit. — Ebenso erschienen bei Schuberth und Comp. die Portraits von Robert und Clara Schumann auf einem Blatt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Ferd. Hiller hat den rothen Adler-Orden erhalten.

Vermischtes.

Von Louis Köhler bringt die „Neue Berliner Musikzeitung" einen Aufsatz: „Erinnerungen an die Tonkünstler-Versammlung in Leipzig", worin sich derselbe in liebenswürdiger Offenheit zu dem bedeutenden Eindrucke bekennt, den nach mancherlei inneren Zweifeln und Widersprüchen nach dem Studium der Partituren die wirkliche Vorführung Liszt'scher Werke bei jenem Feste auf ihn gemacht hat. Der Aufsatz ist aus mancherlei Gründen für Musiker und Laien beachtenswerth.

In Berlin geht man mit dem Plane um, eine große Theaterschule zu errichten. An der Spitze stehen v. Hülsen und Louis Schneider. Das käme gerade zur rechten Zeit!

Louis Börnstein in St. Louis beabsichtigt ebenfalls eine Theaterschule zu gründen.

Intelligenz-Blatt.

Neue Musikalien

Im Verlage von **Fr. Kistner** in *Leipzig* erschien soeben:

Kücken, Fr., Transcriptionen für Pianoforte. Nr. 9. Lied: „Der Himmel hat eine Thräne geweint." 15 Ngr.

Luft, H., Op. 14. Second Concerto pour l'Hautbois avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano, avec Piano. 1 Thlr. 5 Ngr.

Raff, J., Op. 75. Nr. 1. „Fleurette." Romance p. P. 7½ Ngr.

———, Op. 75. Nr. 2. „Fabliau" au Piano. 10 Ngr.

Schäffer, Aug., Op. 82. „Tante Räthin." Musikalischer Scherz in drei Scenen, gedichtet von Ernst Scherz. Erste Scene: „Karoline am Clavier." Lied (von den freundlichsten Sternen) für eine Singstimme. Zweite Scene: „Karoline und Adolphine" (komisches Duett). Für zwei Singstimmen. Dritte Scene: „Tante Räthin" (komisches Terzett). Für drei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.

Walter, Aug., Op. 14. Drei Lieder. — Morgenlied. — Frühlingsahnung. — Abschied. — Für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Part. und St. 25 Ngr.

Novitäten-Liste. Monat September.

Empfehlenswerthe Musikalien

publicirt von

J. Schuberth & Comp., *Leipzig, Hamburg* und *New York*.

Canthal, A., Lieder für eine Stimme mit Piano. Nr. 2. Die todte Mutter. 5 Ngr.

———, do. Nr. 3. Nachtgruss an die Geliebte. 5 Ngr.

Field, John, 8 Nocturnes für Piano. 2. verbesserte und vermehrte Aufl. Redigirt nebst Vorrede von Franz Liszt in 1 Band brosch. 1 Thlr. 15 Ngr.

———, 7. 8. Nocturne einzeln, redigirt von Franz Liszt. à 5 und 7½ Ngr.

Goldbeck, R., L'Abandonné. Morceau élégant pour Piano. Op. 25. 12½ Ngr.

Graben-Hoffmann, Polka-Scherz für Piano und Gesang. Op. 54. 10 Ngr.

Krebs, C., 4 Lieder mit Piano. Op. 172. Nr. 3. Lockung im Lenz. Für Alt oder Bariton. 10 Ngr.

Krug, D., Souvenir de Bal pour Piano. Cah. 10. Rondino über Hans Görgel-Polka. 15 Ngr.

Mozart, Duo nach dem Quintett Op. 108 für Piano und Violoncell von Ch. Schuberth. 1 Thlr. 10 Ngr.

———, Op. 108 für Violoncell obligato, 2 Violinen, Alto und 2ten Violoncell par Ch. Schuberth. 1⅓ Thlr.

Reinecke, C., Männerquartette. Part. u. St. Op. 41. 1⅓ Thlr.

Satter, G., Marche triomphale p. 2 Pianos. Op. 25. 20 Ngr.

Schmitt, Jaq., 5 Sonaten zu 4 Händen. Op. 209. Nr. 4 und 5 à 12½ Ngr.

Schumann, R., Album für die Jugend. Op. 68. 1. u. 2. Heft. Neue mit grossem Notenkopf gestochene Ausg. 3⅓ Thlr.

Schumann, Clara u. Robert, Stahlstich (Doppelbild). 1 Thlr., auf chines. Papier 1½ Thlr.

Täglichsbeck, T., 3. Sonate für Piano und Violine. (Als Vorschule zu den Beethoven'schen.) Op. 16 und 30. Cah. 3. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Terschack, A., Allegro de Concert pour Flûte avec Piano. Op. 18. 1 Thlr.

Vieuxtemps, H., Concertstück (Fantasia appassionata) für **Violine mit Orchester.** Op. 35. Partitur. Mit Portrait des Componisten. geh. 2 Thlr. 10 Ngr.

———, Concertstück (Fantasia appassionata) für Violine mit Piano. Op. 35. 1 Thlr. 20 Ngr.

☞ **Die Ausgabe mit Orchesterstimmen folgt in 14 Tagen.**

Volkslieder mit Piano. Nr. 17. Körner's Schlachtgebet. 7½ Ngr.

Dieselben Nr. 18. Der Tyroler und sein Kind. 5 Ngr.

Wallace, W. V., Mazurka guerriere. Op. 79. 15 Ngr.

Willmers, R., Sehnsucht am Meere. Op. 8. Neue Aufl. 22½ Ngr.

Goldbeck L'Abandonné ist ein Werk geistreicher Conception; **Wallace Mazurka** guerriere ein brillantes Salonstück voller Effect; **Täglichsbeck** Sonate mit Violine darf zu dem Bessern dieser Gattung gezählt werden und **Vieuxtemps** Concertstück haben alle guten Geiger mit Ungeduld erwartet.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen ist zu haben:

„Kinderfeste."

Zweites Heft:

„Das Weihnachtsfest",

Declamation und Gesang für Schulkinder.

Dichtung von **Fr. Hofmann,**

Composition von **Jul. Otto.**

Clavierauszug 3 Thlr. — Die vier Singstimmen 12 Sgr. Textbuch 2½ Sgr.

Hat sich das erste Heft: „Das Schulfest", schon einer weiten Verbreitung zu erfreuen gehabt, so wird eine solche dem „Weihnachtsfest" noch mehr zu Theil werden, denn dieses Fest bietet dem Dichter und Componisten reichen und herrlichen Stoff. Ob sie ihn zu benützen verstanden, darüber liegen mir die erfreulichsten Anerkennungen vor. Die Bedeutung des schönsten Festes für Kinder wird hier denselben auf eine Weise klar gemacht, wie es noch nirgends geschehen ist.

Schleusingen, 20. Sept. 1859. **Conrad Glaser.**

Im Verlage von **C. F. KAHNT** in *Leipzig* ist erschienen:

Ausführliche

Clavier-Methode

in zwei Theilen

von

JULIUS KNORR.

Schule der Mechanik. Schule der Mechanik.

Zweiter Theil:

Schule der Mechanik.

Preis 1 Thlr. 24 Ngr.

Der erste Theil = **Methode** = erschien im December vorigen Jahres. Preis 1 Thlr. 6 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 21. October 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 17.
Einundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die deutsche Händel-Gesellschaft.

Es war den Engländern vergönnt, einen der größten deutschen Tonmeister zuerst im vollen Umfange anzuerkennen und schon bei seinen Lebzeiten mit allen Gütern und Ehren der Erde zu feiern; dem Vaterlande Händel's ist nun wiederum die ehrenvolle Pflicht zugefallen: für eine weitere Verbreitung seiner sämmtlichen Meisterwerke in correcter, gut ausgestatteter und dennoch billiger Ausgabe Sorge zu tragen; — diese Pflicht ist von der deutschen Händel-Gesellschaft unter dem Protectorat des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha und der Direction von J. Rietz (Vorsitzender), M. Hauptmann (Secretär), Breitkopf & Härtel (Cassirer), Fr. Chrysander (als Herausgeber der Werke) und G. G. Gervinus (als Uebersetzer der Texte) aufgenommen, im vollen Umfange gewürdigt und nun seit länger als Jahresfrist ins Werk gesetzt worden. Wir dürfen die Bekanntschaft unserer Leser mit den Bedingungen und Statuten dieser Gesellschaft und dem, was ihre Stellung im Allgemeinen betrifft, voraussetzen, und gehen darum hier, der Aufgabe unserer Zeitschrift gemäß, zur rein musikalischen Wirksamkeit derselben über. Bei dieser Gelegenheit aber legen wir es allen Vereinen unserer deutschen Lande, allen reichen Privaten und namentlich den Kunstfreunden ans Herz, durch ihre Subscription zur Unterstützung des großen Unternehmens beizutragen. Vorläufig zwar sind bereits nothdürftig die Kosten der Herstellung gedeckt — neben zahlreichen Subscriptionen aus Deutschland, Belgien, Frankreich, England, Niederlande, Rußland, der Schweiz und den Vereinigten Staaten erfreut sich die Gesellschaft des jährlichen Beitrags von tausend Thalern von Seiten des Königs von Hannover —, aber es sind auch wieder im Verlaufe der Veröffentlichung ganz unerwartete Hindernisse zu befürchten und manchen der bisherigen Theilnehmer mag irgend ein Umstand an fernerer Bethätigung verhindern. Wir wiederholen also unsere Aufforderung: es gilt der Ehre Deutschlands, dem Andenken eines seiner größten Geister!

Die Bedingungen zum Beitritte, um das von vornherein zu betonen, werden bei Keinem ein ernstliches Hinderniß sein: Für den jährlichen Beitrag von zehn Thalern werden drei Bände verabfolgt. Im Jahre 1858 sind in regelmäßigen Fristen mit den drei ersten Bänden „Susanna", „kleinere Clavierstücke" und „Acis und Galathea" herausgegeben; ihnen schloß sich bis heute im laufenden Jahre das in Deutschland wenig bekannte Oratorium „Herakles" als vierter Band an. — Was nun zunächst die äußere Ausstattung betrifft, so bietet der Name Breitkopf & Härtel Bürgschaft für Geschmack und Solidität. Einem prachtvollen Doppeltitel folgt jedesmal die historisch-kritische Einleitung des trefflichen Biographen Händel's, Fr. Chrysander's, dann, bei den großen Gesangswerken, der vollständige Text für sich, im englischen Original und nebenstehender deutscher Uebersetzung. Den zahlreichen Verehrern in England ist noch besonders eine englische Ausgabe mit englischem Titel und Text veranstaltet; aber auch die Ausgabe für Deutsche giebt ihren Haupttext, in oberer Linie, billigerweise im englischen Original. Von den Werken mit Orchesterbegleitung wird stets die Partitur mit untergesetztem Clavier-Auszuge gegeben. — Indem wir den „Herakles" sowie die Clavierstücke einer besonderen späteren Besprechung vorbehalten, wollen wir heute vor allen Dingen das Vorwort zum ersten Bande im Auszuge bringen, in dem sich Fr. Chrysander über die Veröffentlichung im Allgemeinen, sowie über die den ersten Band bildende „Susanna" im Besonderen ausspricht.

„Die bisherigen Versuche, Händel's Werke vollständig gesammelt herauszugeben, haben hinreichend erwiesen, wie schwer ein solches Unternehmen ist. Muß diese Schwierigkeit bei einer von Deutschland ausgehenden Sammlung sich noch vielfach steigern, so trifft mit dem Beginn unserer Arbeit doch auch Manches zusammen, was dieser Ausgabe eine größere innere Vollendung sichert, als den voraufgegangenen zugeschrieben werden kann. — Während sich unsere kühnsten Wünsche nur erstreckten auf die Einsicht derjenigen Originalmanuscripte und sonstigen Hülfsmittel, deren Vorhandensein bekannt war und die schon früheren Herausgebern Händel'scher Werke in England zu Gebote standen, eröffnete sich uns mit dem Bekanntwerden der Handexemplare Händel's unvermuthet noch eine ganz neue Quelle." — — „Dieser Zuwachs der Quellen vergrößerte die Arbeit bedeutend, denn die Handexemplare sind voller Bemerkungen, Aenderungen und Zusätze, die zum Theil nur durch die mühsamsten Untersuchungen zu erledigen waren. Aber gewiß dürfen wir es einen glücklichen Umstand nennen, daß die Vorarbeiten zu dem Unter-

nehmen der deutschen Händelgesellschaft mit Verhältnissen zusammentrafen, die zum erstenmale eine völlig erschöpfende Ausgabe ermöglichten. — Bei der Herstellung der Partituren aus den genannten Vorlagen hat sich eine Menge von Skizzen und Varianten, von historischen und praktischen Bemerkungen angehäuft, deren Mittheilung jedoch die Bände bedeutend vergrößert haben würde. Ein weiterer Grund, diesen Apparat den Werken nicht beizugeben, war für uns der, daß die Mehrzahl der Mitglieder vor der Hand nur die aufführbare Musik zu besitzen wünscht. Der Vorstand glaubte daher die verhältnißmäßig noch geringen Mittel der Gesellschaft am besten verwaltet, wenn vorläufig die Ausgaben nur für die Herstellung der Werke selbst gemacht würden. Um aber denen, die in die Werkstatt des Meisters, in die Entstehungsgeschichte seiner Schöpfungen eindringen wollen, sowie dem Autor selbst noch völliges Genüge zu thun, sammeln wir Alles, was die Handschriften ergeben oder was sonstwie auf die Werke Bezug hat, um es bei hinreichender Zunahme der Zahl der Mitglieder künftig in gesonderten Beigaben zu veröffentlichen.“ Möge der Vorsatz dadurch in Erfüllung gehen können, daß sich mehr und mehr Freunde und Theilnehmer der großen Angelegenheit finden!

Das Oratorium „Susanna“ ist im Style der in jener Zeit häufig aufgeführten geistlichen Dramen componirt und nach Händel's Weise in der kurzen Zeit vom 11. Juli bis zum 24. August 1748 geschrieben, als der Meister 63 Jahre alt war. Es ward zuerst, im folgenden Frühjahr, im Londoner Coventgarden-Theater aufgeführt. Das ganze Werk trägt den Charakter des Lieblichen und vorwiegend Lyrischen, von dem sich auch die Figuren der beiden verliebten Richter nur wenig abheben. Eine Fülle von Melodien ist über den ersten Theil gegossen, und wenngleich die Ausführung im ferneren Verlaufe, mit der steigenden dramatischen Wirksamkeit, schwieriger wird, so hält sich doch das Ganze in den Grenzen des auch mit bescheidenen Kräften Ausführbaren und ist deshalb allen kleineren Gesangvereinen und Dilettanten auf das Wärmste zu empfehlen. Für den Fall einer Aufführung hat Chrysander diejenigen Nummern bezeichnet, die Händel selbst auszulassen pflegte; ganz gerecht ist sein Wunsch: aus den charakteristischen Partien der beiden Richter nicht aus falschangebrachter Pruderie Etwas zu entfernen. Bemerkenswerth scheint uns folgende Mittheilung Chrysander's: „Der Text dieses Oratoriums ist uns in einem ziemlich fehlerhaften Zustande überliefert. Händel's Manuscript hat manche Schreibfehler und theilt die Willkürlichkeiten der Orthographie mit den Drucken und mit der damaligen Zeit überhaupt. Bei der Herstellung einer reineren Les- und Schreibart ist Sorge getragen, Nichts zu tilgen, was als ältere Sprachform Berechtigung hat, oder was von dem Componisten mit bewußter Absicht so geschrieben ist. Ebenfalls sind wir bestrebt gewesen, in dem vorgedruckten Texte die dramatische Anlage der Handlung auf Grund der Angaben im Original und in den älteren Textbüchern möglichst klar hervortreten zu lassen, ohne uns irgend einen eigenmächtigen Zusatz zu erlauben.“ — Die Uebersetzung ist von G. G. Gervinus. Die Anfertigung des Clavier-Auszuges und die Redaction der Partitur für den Druck übernahm Capell-M. J. Rietz. Fr. Chrysander besorgt die Herstellung der Werke aus den Quellen.

Wir haben uns bei der „Susanna“ länger aufgehalten, weil dieses Werk noch viel zu wenig in Deutschland bekannt geworden ist. Ueber den dritten Band, das Pastoral-Oratorium „Acis und Galathea“ dagegen haben wir, zumal die Zeit des Entstehens und der ersten Aufführung nicht genau festzustellen sind, Wenig mehr zu sagen: es ist auch bei uns allgemein bekannt. Im Vorwort geht der Herausgeber auf manche historisch-kritische Einzelheiten ein, hier möge die Bemerkung genügen, daß sich in Allem eine umsichtige Hand kundgiebt, was Ausstattung und Bearbeitung anbetrifft, und wir wollen zum Schluß auch dieses verhältnißmäßig einfache Werk mit seiner schlichten Instrumentation allen Gesangvereinen zum Studium bestens empfohlen haben. P. L.

Michael Glinka.

Von

F. Dräseke.

Michael Glinka, Orchestercompositionen, herausgegeben von der Schwester des Componisten L. Schestakoff.

1. Ouverture de l'opéra „La vie pour le Zaar“ (Das Leben für den Zaar). 1½ Thlr. (Partitur.)
2. Ouverture de l'opera féerique: „Rouslane et Ludmila“. 1½ Thlr. (Partitur.)
3. Capriccio brillante en forme d'ouverture sur le thème de la „Jota Aragonesa“. 1⅚ Thlr. (Partitur.)
4. Souvenirs d'une „Nuit d'été à Madrid“. Fantaisie pour l'orchestre sur des thèmes Espagnols. 1⅓ Thlr. (Partitur.)

(Schluß.)

Das andere, auf spanische Volksweisen gebaute Musikstück, „Erinnerung an eine Madrider Sommernacht“, dessen wir jetzt zunächst gedenken wollen, steht unbedingt in künstlerischer Hinsicht dem vorbesprochenen Werke weit nach. Denn obwol nicht formlos, zeigt es doch keineswegs dieselbe Einheit der Grundstimmung, erscheint vielmehr etwas zusammengewürfelt und potpourriähnlich. Und daran ist hauptsächlich schuld, daß der Autor sich an zu Vieles „erinnert“, daß eine für das nicht große Volumen des Tongemäldes zu bedeutende Menge von Themen neben einander gestellt ist. Die letzteren scheinen ihren Ueberschriften und ihrem Charakter zufolge Tanzweisen zu sein, das ganze Stück, als eine Programmschöpfung, die unter Spaniens schönem nächtlichem Himmel gebräuchlichen üppigen Volksscenen musikalisch illustriren zu sollen. Und somit wäre allerdings das etwas unvermittelte Aufeinanderfolgen der verschiedenen Tänze poetisch gerechtfertigt. Musikalisch aber könnte doch wol eine etwas größere Formglätte verlangt, vielleicht auch dieser letzteren zuliebe die Opferung einer Melodie beansprucht werden. Glinka führt nämlich nach einer kurzen, höchst anmuthigen, reizend instrumentirten Introduction, in der allerdings der zweite Haupttheil der Seguidillas-Manchegas, welcher später sich am meisten ausbreitet, schon angedeutet ist, nicht weniger als vier verschiedene Gedanken nach einander vor. Und dies scheint immerhin gefährlich, wenn gar kein durchführender Satz abwechselnd und steigernd dazwischen tritt. Allerdings erscheinen später die Hauptmelodien wieder, auch ist in folgendem Motive



welches sich durch das Werk zieht, ein kleines Kitt-Mittel gegeben, aber gleichwol sind die eigentlichen Uebergänge sehr wenig vermittelnd und der Zusammenhalt in der ersten Hälfte ein höchst lockerer zu nennen. Wenden wir uns aber zur Ausschmückung, zur künstlerischen Behandlung der Melodien, so

freut es uns aufrichtig, wieder das vollste Lob dem feinen Sinn des Tondichters spenden zu dürfen. Rhythmischer und harmonischer Reiz fehlen nirgends, wir erinnern, um nur Weniges hervorzuheben, z. B. an die hübschen fünftactigen Perioden S. 17, 18 (denn der sechste Tact gehört nicht mehr zum Thema), an das hübsche A dur, F dur, mit welchem, S. 24, die neue Weise eingeführt wird, und die originellen, dem Schluß vorhergehenden Accorde

S. 57. — Die Farbe aber besonders ist von so wunderbarer Charakteristik, daß hierin die „Jota Aragonesa" noch überragt scheint; denn überall finden wir die nachlässige Ueppigkeit des Südens, jenes gesättigte Colorit, das doch keine grellen Lichter kennt, vielmehr die Traumseligkeit in so hohem Grade hervorruft und begünstigt.

Was nun die Ouverturen betrifft, so sind wir in der Lage, gerade dem formellen Theil die größte Anerkennung werden zu lassen. In der hergebrachten Form verfaßt, zeugen sie von großer Glätte, enormem contrapunctischem Geschick, und halten sich frei dabei von allzu ängstlichem Hängen an der schablonenhaften Mache. Im Gegentheil sind wir geneigt, bei Berücksichtigung des Zeitpunctes ihrer Entstehung über die Kühnheiten zu erstaunen, welche von Glinka in formeller Hinsicht hier gewagt worden sind. So läßt z. B. in der Ouverture zu „Rouslane (nicht Roustane, wie bisher fälschlich gesetzt war) und Ludmila" der Componist das zweite Motiv nicht in der Dominante A, sondern in F dur, bei der Wiederholung nicht in der Tonica D, sondern in A dur auftreten. Und in der anderen zum „Leben für den Czaar" überrascht der zum Schluß eintretende, in fünfmaliger Steigerung sich wiederholende Baßgang im $^3/_4$ Tacte auch nicht wenig. Dagegen können wir der Erfindung des Componisten gerade nicht viel Geschmack abgewinnen. Die Themen des erstgenannten Werkes halten sich nicht ganz frei von Trivialität, die der anderen sind nobler, aber für unseren Geschmack etwas zu harmloser Natur. Nur die in der Einleitung der letzteren Tonschöpfung auftretende Melodie erscheint origineller:

will uns aber auch fast wie eine russische Volksweise vorkommen. Und somit möchten wir fast, wenn nicht die uns gänzlich unbekannten Opern einen Rückhalt böten, die Erfindungsgabe Glinka's überhaupt als seine schwache Seite hinstellen. Aber der eben erwähnte Umstand nöthigt allerdings ganz bedeutend zur Einschränkung eines absprechenden Urtheils. Wünschenswerth wäre es indeß jedenfalls, daß durch eine Verbreitung der Partituren die Hauptschöpfungen des russischen Meisters den Musikern näher gerückt würden, interessant gewiß auch, wenn eine deutsche Bühne einmal die Aufführung einer Oper riskirte.

Doch um zu den Ouverturen zurückzukommen, so möchten wir, abgesehen von den nicht besonders phantasiereichen Gedanken, keineswegs ihre mannigfachen Schönheiten mißachten. — So sei der Leser z. B. nur auf die meisterhafte Durchführung der ersten hingewiesen (S. 28—32), sowie auf die höchst poetische Vorbereitung des S. 52 stattfindenden originellen Eintrittes der $^3/_4$ Tacte. Ebenso ist auch der Rhythmus, welcher S. 16 gleich das erste Thema unterbricht, von vortrefflicher Wirkung. Und folgende Schlußaccorde

können als eine schöne Kühnheit gelten, die zur Zeit, als sie gewagt ward, geradezu hervorragend genannt werden mag.

Auch die Durchführungsperiode der Instrumentaleinleitung zu „Rouslane und Ludmila" beweist aufs Entschiedenste das große Geschick, die contrapunctistische Gewandtheit Glinka's. Der Hauptschwerpunct dieses Werkes liegt aber jedenfalls in dem höchst brillanten, effectvollen Schlusse. Der in ganzen Tönen fortschreitende Gang der Bässe zu dem dreimalig gesteigerten, verkürzten Hauptmotiv S. 58 —, sowie der darauf folgende Canon zwischen Baß und Oberstimme, müssen bei der Ausführung von aufregender Wirkung sich erweisen.

Und dazu ist das Colorit so glänzend, das ganze Werk so zug- und schwungvoll, daß wir ohne etwa an Reminiscenzen gemahnt zu werden, also in gutem Sinne, fortwährend an das Allegro der Cherubini'schen „Abenceragen" denken müssen. Wir sagen an das Allegro, da Glinka's Schöpfung den Vorzug besitzt, einer Einleitung zu entbehren, und die Cherubini'schen Einleitungen, schon vor Jahren von Hans v. Bülow beleuchtet, uns schlechterdings nur als Muster schablonöser Steifheit erscheinen wollen.

Somit wären wir zum Schlusse unserer Besprechung gekommen. Zwar ließe sich über die interessanten Schöpfungen noch viel mehr sagen, als hier geschehen; aber andrerseits lag auch die Befürchtung nahe, unsere Leser zu ermüden, das Interesse für die Werke, welches wir vielleicht angeregt, wieder zu verringern. Und deshalb bescheiden wir uns mit dem Gesagten, nicht ohne den Wunsch auszusprechen, eine derjenigen Concertdirectionen, welche fortwährend Neues zu bringen versprechen, und doch von den Meisterwerken der Neuzeit keine Notiz nehmen wollen, möge einmal mit Glinka einen Versuch zu momentaner Erfrischung ihres Repertoires wagen.

Concertmusik.

Anton Rubinstein, Op. 40. Symphonie Nr. 1. F dur. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. Partitur $4^1/_2$ Thlr. Stimmen $6^1/_3$ Thlr.

Diese Symphonie gehört schon nach der Opuszahl einer früheren Periode des Componisten an, und zwar derjenigen, wo er noch des Anlehnens an ältere Meister bedurfte. Sie geht deshalb, was Form und Inhalt betrifft, nicht über Werke derselben Gattung von Mendelssohn und Schumann hinaus, denen sie eher nachzustellen als vorzuziehen ist. Wie das Werk jetzt sich uns bietet, unterliegt es keinem Zweifel, daß

der Autor dasselbe in späterer Zeit noch einmal durchgefeilt hat, denn es ist so abgerundet und geglättet, wie selten eines von diesem Componisten. Das ist wol auch der Grund, weshalb dasselbe sofort bei seiner ersten Aufführung im Leipziger Gewandhause (November 1857), allgemeinen Anklang fand.

Ohne alle Einleitung beginnt der erste Satz kraftvoll und frisch, sich schwungvoll erhaltend bis zum zweiten Thema, welches dem ersten gegenüber fast zu weichlich auftritt und nur durch spätere Verarbeitung so viel an Kraft gewinnt, um sich neben dem ersten behaupten zu können. Der erste Theil schließt sich der Form nach an Mozart an, der zweite geht am Schlusse zu der von Beethoven eingeführten Erweiterung über. Melodie, Harmonie, Rhythmus und Instrumentation aber fallen in die Zeit obengenannter Meister, und besonders erinnert das zweite Thema, bis zum Schlusse des ganzen Satzes, an Mendelssohn. Ausgearbeitet ist derselbe vortrefflich, und Rubinstein hat sich darin sichtlich bestrebt, ebenso mustergültig zu schreiben, wie die früheren Herren und Meister. Der zweite Satz, ohne eine nähere Bezeichnung, als Allegro, ist dem Charakter nach ein Scherzo. Ueberraschend durch Humor im drollig neckischen Spiele, wirkt sein erster Theil. Er ist jedenfalls das Originellste der Symphonie, obgleich das Eigenthümliche mehr aus der Combination der Themen, als aus ihrer Erfindung entspringt. Der zweite Theil, der Zwischensatz, in gewöhnlicher Form eines Trios von mehr idyllischem Charakter, bietet einen hübschen Gegensatz. Er will namentlich von den Bläsern delicat behandelt sein, wenn er Nichts von seiner Anmuth verlieren soll. Wir machen deshalb auf eine Stelle im zweiten Theil aufmerksam. Jene nämlich, wo das Horn wegen zu großer Schwierigkeit den melodischen Faden verlassen muß, und der Componist genöthigt wurde, ihn der Trompete zu übergeben. Hier ist es von Wichtigkeit, daß letztere so unbemerkt als möglich sich der Klangfarbe und Stärke des Horntones anschließe. Ferner erscheint uns auch die Pizzicato-Begleitung der Contrabässe in beiden Theilen zu dick; jedenfalls ist es besser, sie dem Violoncello allein zu überlassen, denn bei nicht ganz ausgezeichneter Ausführung wird sie sonst immer hemmend, ja plump erscheinen. In solchen Fällen ist es überhaupt gerathen, nur die Hauptnote des Grundbasses anschlagen zu lassen, da ein schnelles Pizzicato der Contrabässe orchestral sich nur selten rechtfertigen läßt. Bei keinem Satze tritt das Anlehnen des Componisten an ein bestimmtes Muster mehr hervor, als in dem nun folgenden, einem Moderato con moto (E moll). Es ist derselbe nach Anlage und Ausarbeitung (zwar mit eigenen Themen) fast ein Seitenstück zu Beethoven's Allegretto der A dur-Symphonie zu nennen. Wie dort, beginnt das erste Hauptthema in der tieferen Lage des Quartetts, dem bald ein zweites als steter Begleiter, von den Violoncelli eingeführt, hinzugefügt wird. Haben beide sich hinreichend entwickelt, so erscheint der zweite Hauptgedanke, ebenfalls in Dur, mit Triolenbegleitung. Die erste Periode der Durchführung wird durch eine Fugirung des ersten Themas gebildet. Der zweiten, einer freieren thematischen Arbeit, liegt der Begleiter des ersten Themas zu Grunde. Hieran knüpft sich die Repetition, und zwar ebenfalls mit dem zweiten Hauptgedanken zuerst, welcher sich nach einer höchst interessanten Engführung noch einmal zu den ersten beiden wendet, die dann, unter einander abwechselnd, das Ganze schließen. Nun glaube man aber keineswegs, nach dieser Beweisführung in dem Satze nur eine Schablone zu finden! Eine solche zu bieten, ist Rubinstein unmöglich. Man lese, höre ihn und überzeuge sich, welch großer Spielraum einem bedeutenden Talente, trotz des festen Anlehnens, noch übrig geblieben ist, auch sich selbst zu entfalten! Ja, dieser Satz enthält mehr, als alle andern, und der Componist hat es recht wohl gefühlt, daß eigentlich hier der Schwerpunct einer Symphonie liegen muß. Wir sind überzeugt, daß derselbe sich überall hohe Anerkennung verschaffen wird, und daß er namentlich jedem Laien, der sich wenig um den innern Bau eines Tonstückes kümmert, einen ungetrübten Genuß bereiten wird. Der letzte Satz wirkt auf den vorhergegangenen befremdend, fast abstoßend. Sein durchdringend trotziger Charakter, der uns in dem ersten Thema entgegentritt, will durchaus nicht sogleich munden, wird aber nach dem zweiten Thema, welches sehr versöhnender Natur, schon eingänglicher. Man hüte sich überhaupt, diesen Satz ohne Pause auf den vorhergehenden folgen zu lassen, damit die vorherige Wirkung nicht gestört, die zukünftige aber nicht verfehlt werde. Ohne uns näher prüfend darauf einzulassen, bemerken wir, daß er trotz unserer Ausstellungen Energie, Ausdauer und Kraft genug besitzt, die ganze Symphonie ernst und würdig abzuschließen.

Man kann das Werk in einer Zeit, wo so selten Symphonien geschrieben werden, deren Inhalt auch der bedeutenden äußeren Form entspricht, zu den besten zählen. Außer der unverkennbaren Schöpfungskraft, welche dasselbe enthält, und dem frischen, wenn auch zuweilen scharfen Hauch, der das Ganze durchweht, kommt dem Werke zu seiner weiteren Verbreitung noch die orchestermäßige Erfindung seiner Themen zu statten. Ohne daß wir gerade die Instrumentation durchweg meisterhaft nennen könnten, beruht sie doch auf den ihr nothwendigen Principien, und es ist dem Componisten dadurch gelungen, dieselbe nicht nur klang- und farbreich darzustellen, sondern sie auch leicht ausführbar zu machen. Da auf solche Weise diese Symphonie nicht bemerkenswerth von der bisher gebräuchlichen Form abweicht, ja augenscheinlich auf frühere Muster zurückkommt, so ist es zu bedauern, daß Rubinstein dieselbe nicht vor seiner zweiten (Ocean) zur Oeffentlichkeit gebracht hat. Man würde der letzteren sowol vonseiten des Publicums, als auch der Kritik viel mehr Glauben geschenkt haben. Denn es giebt immer noch allzu viel Kritiker, welche erst überzeugt sein müssen, daß der Neuerer auch das leistet, was sie von den Alten zu hören gewohnt sind; dann erst halten sie es für der Mühe werth, auch zu untersuchen, bevor sie ihr Endurtheil abgeben.

C. P.

Skizzen aus dem australischen Theaterleben*)

Gezwungen, mich in die Arme eines Theaterdirectors zu werfen — denn bei meiner Ankunft fand ich sämmtliche Concertlocalitäten vermiethet — verpflichtete ich mich contractlich, an zwölf auf einander folgenden Abenden im Theater zu spielen. An einem der letzten Maitage sollte das erste Auftreten stattfinden, und der gute Ruf, den die Zeitungen von mir verbreiteten, indem sie wochenlang fast täglich sehr enthusiastisch von mir sprachen, sowie die allgemein gespannte Neugierde des Publicums machten, daß das Haus sich zum Erdrücken füllte. Ein Ballet sollte, wie es hier Sitte ist, das Concert eröffnen und alle schönen Musen Melbournes, die Spanierin Aurelia Babetto, die Sängerinnen Miß Octavia Hamilton, Olympia Montomerie vereinigten sich zu einer Parforce-Jagd nach langathmigen Trillern, Schnörkeln, Cadenzen,

*) Aus: „M. Hauser, Aus dem Wanderbuche eines österreichischen Virtuosen. Zweiter Band". Leipzig, Fr. Ludw. Herbig.

Rouladen, und außer meiner gewöhnlichen Concertcompagnie kam noch ein hyperpathetischer Declamator und der blutdürstige Ultrabaß Signor Potessini. Der Vorhang erhob sich. Eine französische Tänzerin, leichte, schlanke Figur, viel Physiognomie, wenig Schönheit, frivol bis zur Unverschämtheit, hüpfte im kurzen buntgestickten Spitzenröckchen auf die Bühne. Sie wurde mit Beifall empfangen und das Orchester, das ihre koketten Schwebekünste sehr charakteristisch in Musik setzte, erhob jetzt ein kriegerisches Trompetengeschmetter. Da erschien eine in voller Jugendblüthe prangende Gestalt, eine Kreolin mit wundervollen Augen, groß und schmachtend, bezaubernd von Colorit, majestätisch in ihren Formen, kurz eine wahre Muse, nur verführerischer. Gleich bei ihrem Eingangscomplimente erhob sich ein allgemeiner Ruf der Ueberraschung, und der männliche Enthusiasmus machte sich durch einen donnernden Beifallssturm Luft. Diese beiden ungezogenen Lieblinge der Grazien stritten in einer schwindelnden Tarantella um die Palme des Abends. Wie zwei buntfarbige, leichtbeflügelte Schmetterlinge schwebten sie, von rauschender Musik und Beifallgeklatsche begleitet, dahin. Die quecksilberne Pariserin verschwendete ihren ganzen Reichthum raffinirter Verlockungskünste, und führte ein ganzes Heer verführerischer Pirouetten, schmachtender Attituden ins Treffen, um ihre Gegnerin aus dem Felde zu schlagen, aber die Kreolin schien von den Grazien beschützt; sie blieb unverwundbar, als wäre sie gefeit. — Donnernde Beifallssalven unterstützten jede ihrer Bewegungen, die, von einer unbeschreiblichen Anmuth belebt, dem Publicum die enthusiastischsten Huldigungen abschmeichelten, und so oft sie am Rande der Bühne erschien, flogen ihr ganze Ladungen Blumenbouquette, Ringe und Armbänder zu. Die eitle Französin kämpfte, erhitzt, mit ihren letzten Kräften, gegen die immer siegende Rivalin, aber immer wieder wurde sie überflügelt und zurückgeschlagen, und bald sah man die erboste Französin müde und mit hängenden Flügeln wie eine abgemattete Henne um ihre Gegnerin herumflattern, bis sie erschöpft und athemlos zu Boden fiel. Die Kreolin näherte sich mitleidsvoll der Gefallenen, um sie aufzurichten. Diese aber schoß wie ein Blitz empor, schritt erbost und mit geballten Fäusten auf ihre Feindin zu, und versetzte ihr bei offener Scene, vor den Augen des versammelten Publicums, mit möglichster Naturtreue eine Ohrfeige. Ein Donner des Mißfallens erhob sich gegen die Französin, die kreischend vor Zorn und ohnmächtiger Wuth die Worte ausrief: „Die Abscheuliche hat mir aus Bosheit ein Bein gestellt.“ Die Mißhandelte berief sich mit einer Ruhe, die nur der höchsten Unschuld eigen ist, auf die Reinheit ihres Gewissens, aber ein gemeines Schmähwort, das ihr die Pariserin zuwarf, brachte auch ihr südliches Blut in Aufruhr, und es entzündete sich ein häßlicher Kampf.

Die beiden aufgeregten Weiber stürzten, Haß athmend, auf einander und zogen sich unter dem tollen Geschrei des Galeriepöbels wüthend bei den Haaren umher. So natürlich sah ich noch kein Spiel auf der Bühne. Das scandalsüchtige Publicum sah, wie bei den olympischen Spielen, diesem abscheulichen Treiben zu, bis die Kreolin ohnmächtig von der Bühne getragen wurde. Sie blutete heftig, und jetzt erst nahm ein Theil des Publicums ihre Partei.

Einige englische Offiziere, die von einer Loge aus dem Spectakel zuschauten, ließen, empört über das freche Betragen der Tänzerin, die Bühne von einigen Constablern besetzen und die Französin in Haft nehmen. Aber die Freunde der Letzteren, die sich schaarenweise zusammenrotteten, widersetzten sich dem und bald gab es einen allgemeinen Sturm. Ein großer Theil des Parterres wälzte sich gegen die Bühne, das Orchester wurde übersprungen, Geigen und Bässe zerbrochen, dichte Staubwolken umhüllten den Schauplatz, halb ohnmächtige Weiber schrien im Gedränge — ich aber floh mit meiner Geige, als käme der Teufel mit der ganzen Hölle hinter meinen Fersen, und nicht eher machte ich Halt, bis ich mein Hotel erreicht hatte. In meinem Zimmer angekommen, warf ich mich, des sichern Hafens froh, in den weichsten Sessel und zündete mir mit Wohlbehagen eine köstliche Cigarre an; Adieu Melbourne! rief ich, und eine ganze Ideenwelt voll schöner und blühender Hoffnungen umgaukelten schmeichelnd meine Phantasie. Ostindien, das Wunderland meiner Träume, mit seinen Wäldern voll Blüthen und Düften, lag märchenhaft vor mir. In längstens 30 Tagen, sprach ich leise vor mich hin, wandelst du in diesem Götterlande, an den Ufern des heiligen Ganges, von dort aus, o Freude, trägt dich das Meer nach Europa ins theure Vaterland. Eine himmlische Freudigkeit durchfächelte mich bei diesen Gedanken, und mit den Worten: „Morgen reise ich“, sprang ich beseligt vom Stuhle auf. Aber, o Kometenlaune des Schicksals, was sind menschliche Vorsätze? Der Theaterdirector stürzte eben ins Zimmer: „Was Teufel, Sie wollen abreisen, ich lasse Sie nicht von der Stelle!“ rief mir seine Bärenstimme ins Ohr und erfüllte mich mit Schaudern. Er hielt mir den unterschriebenen Contract unter die Nase. „Da lesen Sie Ihre Unterschrift, mir werden Sie nicht entwischen.“ Ich sah ihn flehentlich an und bat ihn, nur heute meiner zu schonen, der Kopf schmerze mich und es sei mir ganz übel ums Herz; aber der Grausame fühlte kein Erbarmen, er sagte, das Publicum verlange lärmend den Beginn des Concertes, sonst wolle es das Geld zurück und das Haus einreißen. Außerdem, fügte er sehr naiv hinzu, sei durch Verhaftung der beiden Tänzerinnen und einiger Unruhstifter der Tumult wieder besänftigt und nur mein eigensinniges Weigern könne einen neuen Sturm heraufbeschwören. Mit einem schweren Seufzer nahm ich seinen Arm, mir war es, als würde ich zum Richtplatze geführt, und in wenigen Minuten stand ich wieder auf den verhängnißvollen Brettern.

Ein gräulicher Lärm, ein Dunst und Gepolter kam mir entgegen, und eine große Bangigkeit überfiel mich. Die Ouverture zu „Don Juan“ sollte das Concert eröffnen, da aber die Instrumente zertrümmert, die Orchesterleute zerstreut waren und der Capellmeister das Weite gesucht hatte, so trat Signor Potessini, der „Ultrabaß“, hervor. Dieser Generalpächter der Narrheit erschien, um Effect zu machen, in diabolischem Bertramcostume und wurde mit Zischen und Lachen zurückgeschlagen. Die aufgeregte Menge begehrte lärmend die Ouverture und der Director mußte die Aufführung derselben versprechen. Spät, es war 12 Uhr Nachts, nachdem alle akustischen Zeichen des Spottes und des Tadels erschöpft waren, trat ich vor. Als ich mit einem tiefen Complimente mich an die Spitze dieses invaliden Musikcorps stellte, begann eine allgemeine Augenrüstung; sämmtliche Fernröhre, Lorgnetten und Operngucker richteten sich auf mein schwaches Ich, das befangen und ahnungsschwer das Zeichen zum Beginne gab. Ich fühlte eine enge Schwüle um mich her und merkte in meiner Verwirrung gar nicht, wie das Werk des großen Mozart mißhandelt und hingerichtet wurde. Nur die aufgeschreckten Mißtöne fuhren wie Gichtstiche durch meine Nerven, sonst sah und hörte ich Nichts. Da eben, als die Posaunen das jüngste Gericht ankündigten, erhob sich ein Lärmen, Pochen, Zischen und Schreien, wie es noch nicht erhört worden.

Ich fürchtete, der Geist des beleidigten Mozart spuke

polternd durchs Komödienhaus, aber es war etwas ganz Anderes als ein Geist. Es war ein Polizeiagent mit weißem Stabe, der plötzlich zwischen den Coulissen sich zeigte und im Namen des Gouverneurs das Schauspielhaus schloß. Die Bühne füllte sich mit Kolonialsoldaten, das Haus leerte sich, binnen fünf Minuten schien das ganze Parterre wie ausgekehrt und in der ganzen Stadt Melbourne war Niemand froher als ich.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Berlin. Wenn wir in Nr. 9 d. Bl. durch die Kritik bedauerten, daß unser überaus thätiger und strebsamer Karl Liebig fast nur Compositionen der alten Meister in seinen Symphonie-Soiréen zur Aufführung bringt, und wir denselben aufforderten, mit den Tonschöpfungen der „Neudeutschen Schule“ häufiger hervorzutreten, so ist er unserer Aufforderung in entsprechender Weise nachgekommen. In dieser kurzen Zeit hat er unter gesteigertem Beifall des Publicums die Ouverture zu „Rienzi“, die Tannhäuser-Ouverture zweimal, das Vorspiel zum „Lohengrin“ zweimal und die Symphonie in B dur von R. Schumann dreimal zur Aufführung gebracht. — Wie schon angedeutet, eröffnete Musik-Dir. Liebig seine diesjährigen Symphonie-Nachmittage in der Tonhalle in würdiger Weise zur Einweihung des Hauses mit dem Vorspiel zum „Lohengrin“. Das Publicum in dem überfüllten, großen Concertraum, vorurtheilsfrei, unparteiisch, kirchlich andächtig theilnehmend, folgte mit gespanntem Interesse der Execution dieses Vorspiels. Dirigent und Spieler waren durchdrungen und begeistert von dieser Musik, deßhalb konnten sie auch Begeisterung hervorrufen; denn kaum war der letzte Ton verhallt, so wurde dasselbe unter allgemein stürmischem Beifall da capo verlangt. Augenblicklich bereit, dem Verlangen des begeisterten Publicums nachzukommen, gab Liebig mit seinem Tactstock das Zeichen zur Wiederholung desselben. Der Tactstock wurde jetzt zum Zauberstabe, denn ebenso, wie bei der ersten Vorführung, saß in stillheiliger Andacht das begeisterte Publicum und lauschte mit sichtbarem Verständniß dieser herrlich schönen und großartigen Musik. Ein abermaliger, donnernder und nicht endenwollender Beifallssturm war der beredetste Dank, welcher unserem volksthümlichen Liebig für diese herrliche Tonschöpfung verdientermaßen zu Theil wurde. Was werden zu diesem Triumphe alle „Argumentants“ sagen — die aus selbstverkannter „Ueberbildung“ Opposition gegen die Tonschöpfungen der „Neudeutschen Schule“ machen, eben weil das „Neue“ nach ihrer Scheppenstädt'schen Auffassung nicht zur Geltung kommen darf — daß das gebildete Berliner Publicum, welches ohne Einfluß der Claque sich hier nur durch eigene Empfindung und eigenes Gefühl leitete und inspirirte, der Wagner'schen Musik auf echt volksthümliche Weise solche Huldigungen spendete. Eine Beruhigung und ein Trost für Wagner ist es, da schon zu Mozart's und Beethoven's Zeit solche zopftragende Antipoden Claqueur-Epochen herbeizuführen versuchten, und es auch dahin brachten, daß die Opern „Don Juan“ und „Fidelio“, welche jetzt als das Non plus ultra alles Melodisch-Harmonisch-Rhythmisch-Dramatischen hingestellt werden, erst fallen mußten. Nachdem Beethoven's „Fidelio“ im November 1805 im Theater an der Wien zum erstenmale gefallen war, bei seiner Wiederholung im März 1806 abermals fiel, konnte er erst 1814 seinen Weg bleibend nach Deutschland, England und Frankreich finden. Wie diese beiden Opern sich nachher, trotz ihrer gewaltsam herbeigeführten Unglücksfälle, als Weltopern bethätigten und bewährten, so haben die Wagner'schen Musikdramen, trotz aller gehässigen und bösartigen Opposition, ihren Weltlauf schon begonnen, ohne das Unglück gehabt zu haben, nur einmal an irgend einem Orte Fiasco zu machen. Wenigstens ist uns seit 14 Jahren kein Fall bekannt, daß Wagner jemals eines seiner Musikdramen wegen kalter Aufnahme von Seiten des Publicums zurückgezogen hätte. Wie konnte es aber nur dahin kommen, daß die wirklich schöne Oper „Fidelio“ 1805 so unbarmherzig fallen mußte? Entweder war das Publicum der damaligen Zeit noch nicht reif genug für diese Tonschöpfung, oder eine boshafte, gemeine Claque war daran schuld, Geniales und Neues nicht verstehen und deshalb mit Gewalt unterdrücken zu wollen. Nehmen wir letzteres als den wahren Grund an, so sahen wir bei Wagner, wie sich Alles im Leben wiederholt. Warum wurden mit raffinirter Bosheit die Wagner'schen Operndramen vom Zopfthume im Vereine mit der Claque ohne stichhaltigen Grund verdammt? Etwa darum, weil Wagner, bei Beethoven anknüpfend, in seinen Musikdramen, welche voll von tiefen Gedanken sind, symbolische Ideen veranschaulicht? Oder, weil der Schöpfer ausnahmsweise Wagner in seiner Idealität so bedeutendes Individualisations-Vermögen verliehen, welches ihn neben die bedeutendsten und epochemachendsten Künstler unseres Jahrhunderts setzt? Oder, weil seine echt dramatische Musik durch die Fundamentalsäulen der Melodie, Harmonie und des Rhythmus geadelt und durch eine geistvoll schöpferische Instrumentation und Combination zu den großartigsten, hervorragendsten Tondramen ausgebaut sind? Dies steht felsenfest und ist nicht mehr wegzuläugnen, daß Wagner durch die Kraft seines Genius und Schaffens zu den dramatischen Tonschöpfern und Künstlern ersten Ranges zählt. Alle die, welche in eitler, absichtlicher Verblendung Wagner das melodische Element abzusprechen sich bemühen, mögen bedenken, daß seine Opern gerade durch die schönen Melodien populär geworden sind; wie wäre es sonst begreiflich, täglich von dem Berliner Musikcorps Sachen aus seinen Opern executirt zu hören? Ja noch mehr, man hat des melodisch-rhythmischen Elementes wegen aus Wagner's Opernmelodien Märsche zum dienstlichen Gebrauch für Militärmusik zusammengestellt. — Ueber alle Partei erhaben, wollten wir mit dieser Kritik einmal feststellen — weil officiöse Berichterstatter von Zeit zu Zeit der Wagner'schen Musik durch das Blasen der großen Lärmposaune den culturfähigen Boden in Berlin abzuschwatzen sich bemühten —, wie allein die oben angeführten Thatsachen, welche sich sehr häufig wiederholen, das gerade Gegentheil solcher officiösen Beurtheilungen beweisen. Man zeigt sich hier sehr empfänglich für Wagner'sche Musik und wird sie durch öfteres Hören immer mehr lieb gewinnen, weil ja dadurch erst das sichere Verständniß bedingt ist. — Möge deshalb unser Liebig unbeirrt — wie dies ja auch die königl. Generalintendantur bei der Aufführung Wagner'scher Musikdramen thut — seinen begonnenen Weg, dem Berliner Publicum in allen seinen Concerten immer mehr Tonschöpfungen der „Neudeutschen Schule“ vorzuführen, weiter verfolgen, der Dank von Mit- und Nachwelt kann für ihn nicht ausbleiben. So bitten wir schließlich in einigen Akademieconcerten um die Aufführung von Wagner's unvergleichlicher Instrumental-Einleitung zu „Tristan und Isolde“, durch welche wir in Leipzig auf der Tonkünstler-Versammlung von staunender Bewunderung ergriffen wurden, und um die Symphonischen Dichtungen „Tasso“ und die „Ideale“ von Liszt, welche v. Bülow und Liszt schon mit der Liebig'schen Capelle hier im vorigen Winter mit Beifall zu Gehör gebracht haben. Th. Rode.

London. Im Crystallpalast kam in einem der letzten Sonnabends-Concerte Berlioz' Ouverture zu „Benvenuto Cellini“ zur Aufführung, sie wurde freilich von unseren Bequemlichkeit liebenden Landsleuten den vorhergegangenen Nummern aus „Dinorah“ nachgesetzt. Ein noch fataleres Schicksal hatte jedoch bei derselben Gelegenheit ein Marsch aus Ch. Horsley's Cantate „Comus“. — In St. James Hall ward unter Direction des Dr. Wylde am 27. September die „Schöpfung“ aufgeführt; obgleich der Saal nur zur Hälfte gefüllt, war doch die Begeisterung der Anwesenden bedeutend; „Die Himmel erzählen“ mußte sogar wiederholt werden. — Das vor etwa drei Monaten errichtete Händel-Collegium, das sich die Unterstützung und Erziehung von Waisen verstorbener Musiker zum Ziele gesetzt hat, hielt vor Kurzem eine Generalversammlung, in der 18 Mitglieder anwesend waren und in welcher ein Statutenentwurf eingebracht wurde. — Mr. Chatterton, der Director des St. James-Theaters, hat die Preise der verschiedenen Plätze bedeutend ermäßigt, um auch dem „allgemeinen Publicum dieses Bildungsmittel an die Hand zu geben“ — man muß die Einrichtung der Londoner Hauptbühnen kennen, um diesen Schritt ganz würdigen zu können. Miß Lydia Thompson, die auch bei Ihnen bekannt gewordene Tänzerin, findet sich unter dem neu engagirten Personal dieser Bühne. — Covent Garden ist mit „Dinorah“ wieder eröffnet worden, mit Miß Louisa Pyne in der Titelrolle und Mr. W. Harrison als Correntin. Beide haben in diesen Rollen großen Erfolg gehabt, die Oper selbst ward seitdem jeden Abend wiederholt. Als nächste Neuigkeit nennt man: „Lurline“ (Loreley) von Vincent Wallace; es wird jedoch ausdrücklich gesagt, unser irischer Componist habe ein von dem deutschen ganz abweichendes Libretto gewählt. Soll das ein Lob oder ein Tadel sein? Auch von Bristow sieht man einer Oper „Rip van Winkle“ entgegen. In Drury Lane wechseln „Trovatore“ und „La Traviata“, immer noch entwickelt Fr. Tietjens die bedeutendste Anziehungskraft; ihr zumeist ist auch der große Erfolg zu danken, den das Rossini'sche Stabat mater in St. James Hall, von der Drury Lane-Operngesellschaft aufgeführt, erlebte. — Und nun noch Einiges aus unserer Nachbarschaft. Der Graf Fitzwilliam und seine Gemahlin geben auf ihrem Landsitze bei Rotherham eine Reihe von musikalischen Soiréen. Die Leitung hat der Violoncellist Lidel; das letzte Mal spielte auch Ries,

und Miß Dolby ist für nächste Zeit als Sängerin gewonnen. — Während Wieniawski, der Violinspieler, mit seinen „Russischen Variationen" und dem „Carneval von Venedig" entzückte, sangen der Komiker Levasser und Mdmlle. Teisseire in den philharmonischen Concerten zu Dover, wo die Badesaison überhaupt mit musikalischen Genüssen mancherlei Art gesegnet war.

Braunschweig. Am 13. October fand im hiesigen Hoftheater das alljährliche Concert der Hofcapelle zum Besten ihrer Wittwen- und Waisencasse unter Leitung des Hofcapell-M. Abt statt. Das Programm brachte: 1) Ouverture zu „König Lear" von Berlioz, von der vortrefflichen Capelle in vollendeter Virtuosität, mit Schwung und Feuer ausgeführt, vom Publicum mit Enthusiasmus aufgenommen. 2) Arie aus „Idomeneo" von Mozart, von der Hofopernsängerin Frl. Hänisch stylmäßig und ausdrucksvoll vorgetragen. 3) Violinconcert von Mendelssohn, von Hrn. Marx, einem jungen Geiger aus Berlin, der in der herzogl. Hofcapelle angestellt werden soll, recht wacker gespielt. 4) Duett aus dem „Fliegenden Holländer" von R. Wagner, von Frl. Storck und Hrn. Weiß, Mitgliedern der hiesigen Oper, ganz vorzüglich ausgeführt und mit stürmischem Beifall aufgenommen. 5) Phantasie-Caprice von Vieuxtemps, gespielt von Hrn. Marx. 5) Finale aus „Loreley" von Mendelssohn (Loreley: Frl. Storck) ebenfalls in brillantester Ausführung. — Die zweite Abtheilung brachte Beethoven's in ihrer Vollständigkeit hier noch nicht gehörte Musik zu „Die Geschöpfe des Prometheus", einem Jugendwerke, welches sich allerdings nicht zu der Höhe der späteren Schöpfungen dieses Meisters erhebt, aber bekanntlich ungemein ansprechend wirkt. Die Ausführung war eine bis ins Detail fein und geschmackvoll ausgearbeitete und stellte die trefflichen Leistungen der Capelle in das schönste Licht. Jede einzelne Nummer dieses Werkes erhielt lebhaften Beifall. — Noch sei nachträglich einer sehr gelungenen Aufführung der Haydn'schen „Jahreszeiten" gedacht, zu welcher sich am 25. September die unter Abt's Leitung stehenden Corporationen, „Singakademie, Männergesangverein und Hofcapelle" vereinigt hatten. Dieselbe fand in den prächtigen Hallen der für große Musikaufführungen besonders geeigneten Egidien-Kirche statt; — die sehr beträchtliche Einnahme wurde dem Unterstützungs-Comité der entlassenen Schleswig-Holsteinischen Beamten zugewiesen. — Dieselben Vereine bereiten für die Schillerfeier eine Aufführung des Mendelssohn'schen „Festgesang an die Künstler" und der neunten Symphonie von Beethoven vor. — Das Repertoire der Oper brachte in letzter Zeit neu einstudirt Méhul's „Joseph"; zunächst steht zu erwarten Spontini's „Vestalin". — Die Wagner'schen Opern dürfen leider nicht ins Repertoire aufgenommen werden.

Königsberg. Wir haben mit einemmale — wie schon früher in d. Bl. kurz angedeutet wurde — ein unabhängiges Concertorchester erhalten: indem die Theatercapelle, wegen Differenzen mit der Direction, sich isolirt hat und unter abwechselnder Leitung der HH. Wegener und Rudersdorf (Vater der vortrefflichen Sängerin) Concerte giebt, welche zwar bei Bier stattfinden, doch außer Unterhaltungsmusik auch die großen classischen Symphonien, Ouverturen, wie auch Kammermusik im engeren Sinne, als Streichquartette, Quintette 2c. bis zu Octetten, zum Vortrag bringen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. A. Wallerstein befand sich in letzter Zeit in Venedig, wo auch seine neuen Tanzcompositionen bei Ricordi und Lucca erscheinen werden.

Das Quartett der Gebr. Müller spielte am 11. October in Braunschweig, am 13. in Halle.

Anton Rubinstein wird im Laufe des Winters in Berlin erwartet, wo man sein Oratorium „Das verlorene Paradies" einzustudiren im Begriff steht.

In Cassel ist nach längerer Pause Frau Masius-Braunhofer in „Robert der Teufel" wieder aufgetreten und glänzend empfangen worden.

Am 12. October producirte sich zu Dresden der Violoncellist Arved Poorten aus Riga in einer Soirée musicale im Hotel de Saxe. Poorten war früher Schüler von Kummer und bildete sich dann bei Servais in Brüssel weiter aus. Sein Vortrag soll energisch, belebt, sein Ton geschmeidig und von edler Färbung sein, öfters zusehr dem der Violine ähnlich, auch wird vor allzu großer Lebendigkeit gewarnt. Seine eigenen Compositionen zeigen ein beachtenswerthes Talent. — Daselbst fand am 14. October zum Besten der Abgebrannten in Oelsnitz eine öffentliche Production der Schüler des Conservatoriums statt.

In Brandenburg a. d. H. gab das Quartett der königl. Kammermusiker Zimmermann, Rennebürger, Richter und Espenhahn zwei Quartettsoiréen, in deren zweiter auch das Quintett in A dur von W. H. Veit zur Aufführung gelangte. Die zweite Bratsche darin spielte Capell-M. Täglichsbeck.

Das zweite Concert der philharmonischen Gesellschaft in Potsdam am 13. October brachte an Orchesterwerken die D dur-Symphonie von Haydn und die Don Juan-Ouverture. — Da die Solopiécen außerdem bunt zusammengewürfelt waren, so dürfen wir wol den Wunsch größerer Einsicht und Gewissenhaftigkeit in der Wahl der Programme aussprechen.

Ein Hr. Lasarew aus Rußland, der schon verschiedene Orte, auch Leipzig, mit seiner „neuen Musik im Geiste und Charakter der Slaven" beglückte, hat nun auch in Wien den großen Redoutensaal heimgesucht. Seine Programme werden immer phantastischer.

Musikfeste, Aufführungen. In Leipzig werden zur Schillerfeier am 11. November eine Festouverture von J. Rietz, eine Cantate von Richter und die neunte Symphonie von Beethoven zur Aufführung kommen.

In Paris sollen bei Gelegenheit der Schillerfeier auch Mendelssohn's „Festgesang an die Künstler" und die Chöre zur neunten Symphonie von Beethoven zur Aufführung gelangen.

In Hamburg wird am 9. November, am Vorabend der Schillerfeier, eine Aufführung von Beethoven's Opferlied mit veränderten Worten, von dessen Eroica, und bei der Schlußdarstellung, einer Apotheose, von Händel's Krönungshymne in D dur stattfinden. Dazwischen füllen die Festrede und lebende Bilder mit Rede und Musik den Abend aus.

In Berlin wird zur Schillerfeier am 11. November auch Beethoven's neunte Symphonie zur Aufführung gelangen.

Rubinstein's erste Symphonie in F dur wird im November von der königl. musikalischen Akademie in München zur Aufführung gebracht.

Im Breslauer Dom wurde am 9. October eine neue Messe des Organisten Brosig aufgeführt.

Am 2. October kam in Zittau unter Direction des Hrn. Lorenz, Lehrer an der Realschule, Haydn's „Schöpfung" zu gelungener Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern. In Breslau wurde am 13. October „Des Teufels Antheil" neu einstudirt gegeben, ohne jedoch bei dem Mangel an Eleganz und Lebendigkeit der meisten Darsteller durchzuschlagen. Warum sich auch mit diesem Genre, das deutschen Sängern so fern liegt, immer wieder die vergebliche Mühe geben!

In Hannover kam seit der Eröffnung der Saison „Tannhäuser" bereits zweimal wieder zur Aufführung. Niemann wird in der Titelrolle als die wahre Verkörperung seiner Aufgabe bezeichnet.

Verdi's „Trovatore" hat in München glänzenden Erfolg gehabt. Die Kritik aber lehnt sich auch sogar dort dagegen auf.

Am Berliner Hoftheater haben bereits die Proben zu der neuen Oper des General-Intendanten a. D. v. Redern begonnen.

Vor Kurzem ward in Stockholm die Oper „Gustav Wasa" aufgeführt, zu der König Gustav III. im Jahre 1788 den Plan, der Dichter Kallgreen die Verse und der Deutsche Naumann die Musik geliefert hatte. Die neue Instrumentation war von Ignaz Lachner gearbeitet.

Unlängst war der Impressario der Oper in Florenz in Dresden bei einer Aufführung des „Rienzi" zugegen, es heißt, daß Tichatscheck dort im nächsten Sommer gastiren und für diesen Anlaß die genannte Oper einstudirt werden wird.

In Neapel ist Verdi's „Ballo in maschèra" (der Maskenball) untersagt worden. Das dortige Theater del Fondo brachte eine Oper des blinden Componisten Michele Sansone: „Ruggiero di Sangineto" mit bedeutendem Erfolg. Für San Carlo ist eine neue Oper von Petrella in Vorbereitung.

Musikalische Novitäten. Von Richard Müller, Gesanglehrer an der ersten Bürgerschule zu Leipzig, ist bei C. F. Kahnt ein Liederbuch für Bürgerschulen erschienen, das in zwei Abtheilungen zu dem außerordentlich geringen Preise von 16 Ngr. in trefflicher Auswahl und Bearbeitung 168 zweistimmige Lieder und Gesänge bietet, und zwar in der ersten Abtheilung (zu 10 Ngr. apart) 144 Lieder ohne Begleitung und in der zweiten (zu $7\frac{1}{2}$ Ngr.) 24 mit Begleitung des Pianoforte.

Literarische Notizen. Von August Wilhelm Ambros ist soeben eine Schrift erschienen: „Zur Lehre vom Quinten-Verbote", die in geistvoller Weise und zum erstenmale in solcher Vollständigkeit diesen interessanten Gegenstand zugleich historisch und technisch-musikalisch behandelt. — Von demselben Verfasser ist auch ein größeres Werk unter der Presse, das sich unter dem Titel „Kulturhistorische Bilder" über alle Gebiete der neueren Musik ergeht und vorzüglich über die neuesten Fragen eine Fülle von anregenden Aussprüchen enthält.

Graf Laurencin, unser geschätzter Mitarbeiter, hat eine Abfertigung der Hanslick'schen Brochure geschrieben, die im Laufe der nächsten Wochen erscheinen wird.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Flötist Fr. Botgorscheck wurde wegen seiner vielfachen Verdienste, die er sich im Haag um die Musik und die Gründung von Pensionsfonds für gebrechliche Musiker

erworben hat, vom König der Niederlande zum Ritter des Ordens: „Eikenkroon“ ernannt. In Holland eine seltene Auszeichnung für Künstler!

In Leipzig feierte am 9. October der Violinist Klengel, Concertmeister bei der zweiten Geige im Gewandhaus, den Tag, an dem er vor 50 Jahren zum erstenmal hier aufgetreten. Bei dieser Gelegenheit war im Concert sein Notenpult reich bekränzt, und in der großen Pause ward ihm von Seiten der Direction ein silberner Pokal überreicht.

An Panseron's Stelle als Prof. des Gesanges am Pariser Conservatorium tritt Grosseth, bisher Gesangslehrer am Conservatorium zu Toulouse.

Der Pianist Ernst Pauer in London ist zum Professor erster Classe an der königl. Akademie ernannt worden.

Vermischtes.

In Paris wird für die große Oper ein neues Haus errichtet, Ecke der Straße de la Paix und der neuen Straße de Rouen. Es soll noch prächtiger ausgestattet werden als das alte.

Neithardt hat für den Domchor in Berlin eine Rekrutirung aus Knabenstimmen veranstaltet; von mehreren Hundert angemeldeten sind nach einer Prüfung bis jetzt etwa 20 ausgewählt.

Die Association des artistes musiciens in Paris, im Jahre 1843 durch Baron Taylor gegründet, hat im Jahre 1858 beinahe 180,000 Frcs. an Unterstützungen verausgabt. Im laufenden Jahre belaufen sich die monatlichen Unterstützungen schon auf mehr als 20,000 Frcs.

Die neue Berliner Musikzeitung bringt in Nr. 40 in ihrem Opernbericht aus Berlin den berechtigten Wunsch: es möge fortan die große Leonoren-Ouverture (Nr. 3) in C dur an die Stelle der in E zu Beginn der Oper rücken, nicht aber, wie das in Berlin und an anderen Bühnen geschieht, im Zwischenact außerdem gespielt werden. In der That spricht nicht nur die höhere musikalische Bedeutung und die bezeichnendere Stimmung in dieser größeren Ouverture, sondern auch der Uebelstand für eine solche Veränderung: daß die Kräfte des Orchesters durch die Extra-Vorführung im Zwischenact für den sogleich folgenden zweiten Act zu sehr in Anspruch genommen werden. Und dann leben wir ja auch nicht mehr im Jahre 1806, wo die volksthümlichere Ouverture in E nothwendig wurde.

In Breslau wird unter Leitung der Wittwe Mosewius eine Elementar-Gesangsclasse und unter Musik-Dir. Reinecke eine Vorbereitungsclasse für höheren Chorgesang ins Leben treten.

In Preußen soll dem Vernehmen nach neben dem Cultusministerium noch ein besonderes Kunstministerium gebildet werden, an dessen Spitze höchst wahrscheinlich Bunsen treten wird. Damit wäre also ein von uns schon lange angeregter Fortschritt in nahe Aussicht gestellt!

Der Componist Luigi Ricci ist geisteskrank geworden und nach der Irrenanstalt zu Prag gebracht.

Berichtigung.

Den Aufsatz in Nr. 15 von L. Köhler „Zur Gesangscomposition“ betreffend. Der Verfasser bittet, daselbst in der zweiten Textzeile statt „Declamation“ das Wort „Composition“, — und in der dreizehnten Zeile statt „vielleicht“ das Wort „vielmehr“ setzen zu wollen.

Mehrere Blätter, u. a. die Zellner'schen „Für Musik, Theater und Kunst“ und das Schlesinger'sche „Echo“ haben den von uns in Nr. 11 veröffentlichten Privatbrief des Hrn. H. v. Bülow über Wagner's „Tristan und Isolde“ wieder abgedruckt und zugleich mit der nachstehenden in der Zellner'schen Zeitschrift zuerst enthaltenen Bemerkung begleitet: „Wir wünschen es im Interesse Wagner's lebhaft, daß sich diese, zu den sublimsten Anforderungen an sein Werk berechtigenden Aeußerungen um so mehr bewahrheiten mögen, je mehr sie ihm den Weg billiger Schätzung und Anerkennung offenbar erschweren. Möge Wagner niemals Ursache haben, ähnlicher Vorkommnisse wegen, sich über den Eifer seiner Freunde mehr zu beklagen, als über jenen seiner Gegner.“ Es wird in dieser Bemerkung ignorirt, 1) daß jene Stelle einem Privatbrief entnommen war, wie wir ausdrücklich bemerkt hatten, und dadurch Sinn und Bedeutung der Mittheilung gänzlich entstellt; und wird 2) verkannt, daß dieselbe nur als ein Nachtrag zu unseren kurz vorher veröffentlichten Aufsätzen dienen sollte, was wir ebenfalls ausdrücklich erwähnt hatten, und dadurch Sinn und Bedeutung in gleicher Weise verschoben. Da folglich durch Weglassung unseres erklärenden, motivirenden Einganges eine thatsächliche Unwahrheit entstanden ist, die geeignet erscheint, Mißverständnisse zu erwecken, und Gehässigkeiten zu mehren statt zu mindern, so ersuchen wir jene Blätter, gefälligst eine Berichtigung in dem Sinne geben zu wollen, daß jene Stelle einem Privatbriefe entnommen war, und infolge dieses Charakters ganz anders zu verstehen ist, als ein ursprünglich für die Oeffentlichkeit bestimmter Artikel. D. Red.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von C. F. Kahnt in Leipzig.

Leipzig, den 28. October 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 18.
Einundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
C. Schromenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber Musikbildungsanstalten.

Ich habe hin und wieder schon bei verschiedenen Veranlassungen theils in d. Bl., theils in den „Anregungen" unsere Musikschulen, unsere Conservatorien für Musik zur Sprache gebracht, andeutend einerseits, was durch dieselben bis jetzt erreicht wurde, sowie andrerseits auch das bezeichnend, was zur Zeit noch zu wünschen übrig bleibt. Ein für das demnächst erscheinende 11. Heft der „Anregungen" vom November d. J. bestimmter Artikel, in dem ich im Hinblick auf unsere Conservatorien über die Nothwendigkeit der Errichtung von Theaterschulen spreche, giebt mir Veranlassung, auch an diesem Ort den Gegenstand einmal wieder ins Auge zu fassen.

Ich finde das Ersprießliche unserer Conservatorien vor allen Dingen darin, daß die große Menge derer, welche Musik in irgend einer Weise zu ihrem Lebensberufe machen, hier eine bis auf einen gewissen Grad hin fertige Bildung erhält. Es kann der Natur der Sache nach weniger darauf ankommen, an solchen Anstalten höher begabte Talente, künstlerisch entschiedener ausgeprägte Eigenthümlichkeiten ausbilden zu wollen. Zwar sind dieselben selbstverständlich principiell nicht ausgeschlossen, aber es wird doch mehr nur zufällig geschehen, wenn sie ihre Ausbildung an solchen Instituten suchen. Ueberwiegend sind diese letzteren für die große Menge der Musiktreibenden, und ihr großer Nutzen besteht hier darin, daß das Lückenhafte und Unfertige, was früher, wo Jeder sich selbst überlassen war, nothwendig zurückbleiben mußte, ausgeglichen und beseitigt wird. In dieser Beziehung demnach bezeichnet die Errichtung dieser Anstalten einen Fortschritt, und die guten Resultate, welche sie erzielten, lassen sich bereits mehrfach nachweisen. Mehr indeß, als ein Anfang, ist, streng genommen, damit nicht gemacht. Es ist solchergestalt entschieden nur erst eine Seite vertreten, und eine andere, gleich wichtige, die Seite der allgemeinen Ausbildung, die in unserer Zeit eine immer größere Wichtigkeit erhält, fehlt beinahe noch gänzlich. Der Unterricht in den gewöhnlichen Lehrgegenständen erscheint geregelter, bemerkte ich. Damit ist für die Vielen, welche sonst als vernachlässigt sich darstellten, ein unzweifelhafter Vortheil vorhanden; für die Sache selbst, für den eigentlichen Höhepunct der Kunstentwickelung, ist Nichts gewonnen, denn es wird nur gelehrt, was sonst überall zu haben war, nur weniger geordnet, nicht in solcher Vollständigkeit beisammen, wie gegenwärtig; nur ein relativer Fortschritt ist also dadurch befördert, kein absoluter. Wollen demnach unsere Conservatorien nicht blos solchen, zwar höchst schätzenswerthen, im Ganzen aber doch nur untergeordneten Zwecken dienen, wollen sie eine höhere Stellung erlangen und für die Kunst selbst und die Fortbildung derselben Bedeutung gewinnen, so werden sich dieselben entschließen müssen, weiter zu gehen, und noch viele andere Lehrgegenstände, auf die zur Zeit nicht Rücksicht genommen wurde, in ihren Lehrplan aufzunehmen. Nur in Bezug auf Geschichte der Musik ist jetzt überall Etwas geschehen. Sie ist das Nächstliegende und Wichtigste, um nur einigermaßen aus dem Handwerkerthum herauszukommen, denn sie ist für den Musiker das, was die allgemeine Geschichte für jeden Gebildeten. Die Geschichte erst macht den Menschen zum Menschen, indem sie ihn emporhebt über das blinde Ungefähr, und seine natürliche Existenz zu einer geistigen verklärt. Auf diese Weise ist allerdings ein Anfang gemacht. Aber es muß auf diesem Wege weiter gegangen werden, wenn mehr als nur das Nothdürftigste erreicht werden soll. Beschränkt man sich allein und ausschließlich auf die Geschichte, gewährt man der literarischen Seite keinen größeren Raum, so läuft man Gefahr, daß das Moment der allgemeinen Bildung an den Kunstanstalten schließlich dieselbe Stellung einnimmt, wie an den Gymnasien die Kunst, oder auch die Mathematik: man kommt aus der Halbheit nicht heraus. In vielfacher Beziehung müssen daher Erweiterungen stattfinden. Durch die gewöhnlichen Lehrgegenstände ist gegenwärtig noch nicht einmal der Kreis des Technischen völlig erfüllt und ausgemessen. So z. B. erscheint die Erziehung des Componisten keineswegs vollendet durch die blos musikalischen Disciplinen. Der Gesangscomponist bedarf der Kenntniß der technischen Grundlagen der Poesie, der Metrik und Prosodie, der Operncomponist aber hat Literaturkenntniß, hat dichterisches Verständniß nöthig, wenn anders die colossalen Mißgriffe, welche wir früher sahen, künftig unmöglich gemacht werden sollen. Allerdings braucht nicht Jeder Jedes zu treiben. Die Fächer sind zu scheiden, je nach den Berufszweigen, und schon dadurch werden manche Bedenken, welche erhoben werden könnten, beseitigt. Es wird indeß immerhin gut sein, wenn der Musiker überhaupt von allen jenen Dingen, die seine Kunst berühren, wenigstens einige Kenntniß erhält. Die noch immer nicht völlig beseitigte, so auffallende Ungleichheit der Bildung,

die ausschließliche Beschränkung auf das Zunächstliegende, ist es, welche auch gegenwärtig einem schnelleren Weiterschreiten hindernd in den Weg tritt, ja häufig geradezu alle Bestrebungen für das Bessere vereitelt. In anderen Berufszweigen ist man längst zu der Einsicht gekommen, daß die allgemeinen Grundlagen der Bildung bis auf einen gewissen Grad Allen gemeinschaftlich sein müssen, wenn nicht die disparatesten Bestrebungen daraus hervorgehen sollen; was Musik betrifft, bleibt noch Viel zu wünschen übrig, bevor Alle, welche dieser Kunst im weitesten Sinne zugehören, einen gemeinschaftlichen Mittel- und Ausgangspunct gewonnen haben. Nicht zu dem Zwecke, überall praktischen Gebrauch davon zu machen, sondern lediglich zu seiner Einsicht und Kenntniß hat der Musiker von ihm speciell ferner liegenden Bestrebungen auf dem Gebiete seiner Kunst Notiz zu nehmen. Fürchtet man aber auf solche Weise Ueberbürdung mit Lehrgegenständen, so erwidere ich, daß die großen Fortschritte der Pädagogik in der Gegenwart, für die lebendige Beispiele in vielen Unterrichtsanstalten bereits vorliegen, längst derartige Befürchtungen beseitigt haben. Es ist ferner nur Vorurtheil und durch zahlreiche Thatsachen seit geraumer Zeit widerlegt, wenn man meint, daß der Weg zur Virtuosität auf einem Instrument die ganze Zeit und Kraft eines Menschen im früheren Alter in Anspruch nehme. Diese Wege lassen sich bei zweckmäßiger Methode bedeutend abkürzen, und viele Erfahrungen beweisen, daß man zur Meisterschaft gelangt ist, während man das Streben nach Virtuosität im Ganzen mehr als Nebensache behandelte. Abgesehen hiervon, so ist solche Virtuosität in gar vielen Fällen durchaus nicht in dem Grade nothwendig, als man gemeinhin annimmt. Der künftige Lehrer z. B. wird weit besser thun, wenn er einen Theil seiner Zeit der allgemeinen Ausbildung für seinen Beruf widmet, statt, mit Vernachlässigung derselben, nur eine etwas höher gesteigerte Virtuosität sich anzueignen. Man sagt, daß dies das einzige Mittel sei für den Lehrer, um seine Befähigung darzulegen und sich zur Geltung zu bringen. Darauf ist indeß zu erwidern, daß die Gebildeten im Publicum längst so weit gekommen sind, um den unterrichteten Lehrer dem bloßen Techniker vorzuziehen. Ueberhaupt ist die pädagogische Seite mehr zu betonen. Es reicht nicht aus, daß der künftige Clavierlehrer z. B. nur das kennen lernt, was ihm durch eigene Uebung und durch Hören — obschon dessen immerhin viel sein kann — zu eigen geworden ist. Die Pianoforteliteratur ist so reich, daß dieselbe zum besondern Gegenstand der Mittheilung durch Vorträge in Verbindung mit pädagogischen Winken gemacht werden muß, wenn hier der Aufgabe entsprochen werden soll. Dies und wie Viel noch zu wünschen übrig bleibt, erkennen jetzt selbst Nichtmusiker, wie sich denn eine darauf bezügliche Bemerkung von **Feodor Wehl** vor Kurzem erst in einem Hamburger Blatte fand.

Auch nach einer andern höchst wichtigen Seite sind Erweiterungen vorzunehmen, wenn unsere Musikbildungsanstalten das Ziel erreichen wollen, welches bei ihrer Gründung ins Auge gefaßt war. Befindet sich eine Kunst noch auf den ersten Stufen der Entwickelung, so genügt es, wenn Jeder, der sich ihr widmet, kommt, wie er eben ist. Es bedarf dazu keiner langen Vorbereitung, und wenn er sich in Besitz der Technik gesetzt hat, so ist die Sache gut. Anders, wenn ein Jahrhunderte langer Weg bereits durchlaufen ist, wie jetzt auch bei der jüngsten Kunst, der Musik, schon der Fall ist. Unter solchen Umständen reicht nicht einmal eine rein geschichtliche Orientirung aus, namentlich in der Gegenwart und bei dem Meinungskampf in derselben. Es genügt nicht, daß Einer darüber sich allerhand Gedanken mache, und in subjectiven Einfällen darüber sich ergehe, es kommt darauf an, daß der leitende Faden aus solchem Labyrinth wirklich dargeboten werde. Kann das Resultat ohne eine solche Nachhülfe ein anderes sein, wenn der Kunstjünger jetzt von diesem Widerstreit der Meinungen, vor dem ein Abschließen gar nicht möglich ist, hört und liest, als daß er die Empfindung des bekannten **Goethe**'schen Mühlrades im Kopfe hat? Es ist schlechterdings nicht mehr möglich für den Ununterrichteten, sich allein zurecht zu finden. Eine Anleitung ist nothwendig, und je unparteiischer, je objectiver dieselbe gehalten ist, um so bessere Dienste wird sie leisten. Die zurückgelegte geistige Entwickelung muß zunächst als **Gedächtnißstoff** überliefert werden, wie es in allen Fächern, sogar in der Philosophie, geschieht. Auch in der Philosophie meinen Manche, es reiche aus, allerhand Meinungen sich zu bilden, ohne zu ahnen, daß das von Andern Gedachte zuerst **gelernt** und **nachgedacht** werden müsse, ehe man die Fähigkeit erlangt, eigene Gedanken zu haben, d. h. auf der Höhe der Entwickelung stehende, nicht längst schon gedachte. Dasselbe gilt auch in vorliegendem Falle. Das Chaos der Meinungen entspringt lediglich aus diesem Irrthum, und die Orientirung über die Streitigkeiten der Gegenwart blos dem Zufall anheim zu geben, kann nur die traurigste Verwirrung zum Resultate haben.

Erst dann folglich, wenn für Alles das gesorgt ist, können unsere Musikbildungsanstalten den ursprünglichen Intentionen entsprechen, erst dann wird ein höherer Geist in der Organisation derselben sich kundgeben. Allerdings treten solchen Forderungen und Wünschen materielle Schwierigkeiten entgegen. Die vorhandenen Fonds reichen zur Zeit nicht aus, und Vieles muß daher unterbleiben, von dem man annehmen dürfte, daß es bereitwillig acceptirt werden würde. Was indeß diese Schwierigkeit betrifft, so habe ich schon bei anderer Gelegenheit zu wiederholten Malen darüber gesprochen. Nicht die Geneigtheit zur Unterstützung fehlt, es fehlen auch nicht die materiellen Mittel. **Die Einsicht in die Nothwendigkeit, daß Etwas gethan werden muß, mangelt**, und lediglich die Meinung der Leute, daß nun Alles recht schön und gut sei und vollkommen fertig, hält sie ab, Etwas zu thun. Man weiß nicht, daß wir zur Zeit noch auf halbem Wege stehen geblieben sind; und was soll man in dieser Beziehung von der Kunst Fernstehenden erwarten, wenn noch nicht einmal die Musiker das Bedürfniß darnach allgemein empfinden! Ist die erforderliche Einsicht Eigenthum des allgemeinen Bewußtseins geworden, so wird auch die gewünschte Abhülfe nicht lange auf sich warten lassen. In diesem Sinne demnach, um wiederholt auf das Nothwendige und zugleich Naheliegende aufmerksam zu machen, schrieb ich diese Zeilen. **Fr. Br.**

Concertmusik.

Ferdinand Hiller, Op. 79. Christnacht. Cantate von **Aug. v. Platen**, für Solo-Stimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Clavierauszug. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.

————, Op. 75. **Ver sacrum** oder Die Gründung Roms. Gedicht von L. Bischoff, für Solostimmen, Chor und Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Clavier-Auszug. Pr. 5 Thlr. 15 Ngr.

In dem Tosen der Parteikämpfe, unter dem beständigen Pelotonfeuer der Kritiker findet der Einzelne, und hätte er das kälteste Blut, sehr selten Muße und Gelegenheit, über Recht

oder Unrecht auf dieser oder jener Seite nachzudenken, oder sich das Verfehlte und Halbgedachte auf seiner eigenen Bahn vor Augen zu führen. Der Kampf spielt seine Wuth aus, immer weiter geht es, wohin, das vermag Keiner klar zu sehen — und der Einzelne trägt, gewollt oder nicht gewollt, wie er vermag zum Erfolge bei. Manch scharfer Hieb fällt, manch edles Glied wird verstümmelt, manch ungerechtes Blut bleibt verschont und Mancher, den falscher Ehrgeiz oder Unbesonnenheit unter die Fahne gerufen hat, schlägt sich für einen Herrn, von dessen Ruhmeskranze er sich ein Blättlein zu erhaschen sucht, dessen Mittel und Ziele ihn wenig kümmern, dessen Inneres er wenig kennt. Das ist zugleich ein Bild des jüngsten musikalischen Treibens. Auch hier Kampf und Wuth, auch hier ihrer Absichten bewußte Führer und blindlings folgende Jünger. Auch hier manch edles Glied verstümmelt und ungerechtes Blut verschont — die Zeit ist gekommen, wo eine Revision zu halten, eine bedeutsame Angelegenheit von Ungehörigkeiten zu säubern ist; wo von dem gehobenen Standpuncte aus, den jene Kämpfe erwirkten, Schonung nach allen Seiten hin zur Pflicht geworden, und nach längerer Hervorhebung des principiell Verfochtenen die Beachtung anderer Richtungen und Bestrebungen zur Möglichkeit, zur Pflicht wird. — Das ist zunächst der Grund, aus dem wir uns nach längerer Pause einigen Hauptwerken des oben genannten Meisters zuwenden; und wir ergreifen diese Gelegenheit zugleich, um manche Puncte der jüngsten Vergangenheit damit in Beziehung zu setzen.

Kleine Geister merken bald, wie der größere Meister sich räuspert und spuckt. Ihnen ist der Schein das Wesen, flugs verbreiten sie Vorurtheil und Achselzucken durch ihre Rodomontaden und künstlerischen Zerrbilder in jenen Kreisen, wo so selten das Kunstwerk selbst, so häufig das geistreiche Geschwätz über die Kunst ihre Stätte finden. Die große Masse des Publicums, vom ersten bis zum letzten Range, der zu allen Zeiten das Aeußerlichste zugleich das Wichtigste und die Erfassung eines neuen Inhalts ein Gräuel ist, hängt sich dann mit allem Nachdruck an jene Auswüchse, und tappt auf hundert Irrwegen umher, während daneben nur einer kleinen Zahl von geweckten Geistern, die bis zum Grunde zu dringen vermögen, der echte Kern sich aufthut und in vollem Werthe erscheint. Vielleicht, daß im günstigen Falle später auch die Menge der anfänglichen Schwätzer und Trägen nachfolgt, langsam aber sicher — wie der Mund des Volkes sich ausdrückt. Damit ist das Wesentliche erreicht; und auf diesem Puncte sind auch wir heute angelangt. — Neue Bahnen sind nicht nur vorgezeichnet und von kühnen Führern festen Fußes beschritten worden: auch die Tausende von schwächlichen, oder durch persönliche Rücksichten gebundenen Geistern, auch die übelwollenden, die jeden Fortgang in der Erkenntniß scheuenden, sind allgemach eingelenkt, und auf der anderen Seite ist das Verständniß tüchtiger Männer vertieft und geläutert worden. Das ist die unbesiegbare, nicht zu verkümmernde, nicht aufzuhaltende Macht desjenigen Neuen, das innerhalb gesetzlicher Schranken eine erweiterte Bethätigung der früher in engerem Kreise bewährten Mittel anstrebt.

Führt den vom Staar Geheilten ins Freie: er wird nach weit entfernten Gegenständen mit den Händen greifen; er kennt ja nicht die Bedingungen, unter denen Dieses und Jenes zu erlangen ist. Aber nach den ersten mißlungenen Versuchen wird er, dem der gewünschte Gegenstand nicht näher treten kann, nun seinerseits diesem zu Leibe rücken; das mag ihm einen Fehltritt kosten, aber er schreitet trotz aller Hindernisse und inneren Zweifel weiter — nun hat er das Gewünschte, nun kennt er auch die Bedingungen, unter denen das Entfernte zu erlangen ist. Sollte der vom Staar Geheilte jenen einen Fehltritt auf seinem Wege bejammern? Sollte, um unser Bild zu verlassen, der Tonmeister an Quintenfolgen, an vermehrten, gehäuften Dissonanzen, an enharmonischer Gestaltung ein Aergerniß finden, wenn er dadurch und mancherlei Hindernissen zum Trotz eine neue, höhere Wirksamkeit zu entfalten im Stande ist, und also durch Nacht zum Lichte dringt? Guter Wein verlangt starke Gährung zuvor — große Kunststufen wollen langen Entwickelungsgang: die Vollendung und Wahrheit wird nicht im Traume erkämpft!

Das Alles ist uns, so wird Mancher denken, längst bekannt. Gewiß, und doch seid ihr es, die derlei unerquickliche Auslassungen immer wieder nothwendig machen. Es liegen uns mehrere größere Werke des bereits oben genannten in sich fertigen, geistreichen Componisten vor. In der That, er ist geistreich — und doch in sich fertig? Und doch bewegt er sich auch in seinen größeren Werken im engen Kreise des längst Verbrauchten, in der abgeschlossenen Form ohne den Inhalt jener bedeutenden früheren Meister, die sie gegeben? Er empfindet nicht die Nothwendigkeit des innerlichen Fortschreitens, und fühlt sich nicht gedrängt, der neuen Zeit Rechnung zu tragen, einem augenblicklichen Beifall zu entsagen und auf neuen Pfaden neue Ziele zu suchen? Vielleicht auch, daß es einzig Mangel an ursprünglicher Schöpferkraft ist — wer kann das entscheiden! Heute möge uns die ziemlich undankbare Aufgabe genügen, nachzuweisen: was denn eigentlich vorliegt. Wie es entstanden, und warum es also entstanden, wenn anders die Kraft zum Höheren vorhanden, das zu bestimmen bleibe denen vorbehalten, die das Behagliche über den Kampf, den Besitzstand über das Streben, den klingenden Nutzen über die Sorge des echten Künstlers setzen.

In sechs Nummern getheilt, mit einem längeren Schlußchore endend, bietet das erste der in der Ueberschrift genannten Gesangwerke: „Die Christnacht", nach Worten von **Platen**, den kleinen Vereinen eine dankenswerthe Bereicherung ihres Concert-Repertoires. Die Erfindung darin ist freilich ärmlich und von Innigkeit der Empfindung, die gerade hier am Platze wäre, fast nirgends eine Spur; aber wer die Verhältnisse unserer meisten Gesangvereine kennt, ihre Scheu vor Anstrengungen, den Mangel an wahrhaft künstlerischem Geschmack bei ihren meisten Mitgliedern, wer da weiß, wie selbst ein **Schumann** an kleineren Orten noch zu kämpfen hat mit dem Angewöhnten und in Empfindelei Versunkenen, der wird in dieser einfachen, ganz in den Grenzen der Alltäglichkeit sich bewegenden **Hiller**'schen Composition das Passende bald heraus erkennen. Der Engel der Verkündigung beginnt nach kurzer Instrumental-Einleitung mit den Worten: „Süße Wiegenlieder singt dem Menschensohne" — aber wir bekommen statt deren in der zweiten Nummer über dem Harpeggio der Saiteninstrumente den trockenen Tenorgruß eines Hirten; er fordert uns nicht zum Verweilen auf, ein Chor der Hirten löst ihn ab und führt uns in der dritten Nummer eine simple, jedes Aufschwunges entbehrende Weise vor, die wenig zu den Worten: „Die Engel schweben" stimmt, und unter dem Anscheine des Volksthümlichen nur schlecht den wahren Ausdruck des Gemachten verbirgt; höchst nüchtern nimmt sich auch das folgende „Es gilt dem Herrn zu dienen" aus, wo ganz ohne Abwechselung Chor und Orchester in stetigen Vierteln dahinschreiten. Jene Unart der älteren Meister, die häufige Wiederholung der Textesworte, macht bei dem späteren: „Die Liebe, die Liebe, die Liebe ward geboren" einen um so wunderlicheren Eindruck,

als bei diesen reizlosen Melodien, denen zu Liebe doch das Zerren geschieht, dergleichen Geschmacklosigkeiten doppelt fatal wirken. Der Engel fährt „mit Empfindung" fort: „Fromme Gluth entfache" — wir müssen ihm eingestehen, daß sie uns bei seinen mageren, unsanglichen Tönen ziemlich fern geblieben ist; auch der Hirtenchor in Nr. 5 vermag mit seiner anregenden Begleitung wenig über das Mittelmaß zu erheben, jedenfalls ist er aber die bestgearbeitete, vielfach an Schumann's Art erinnernde Partie, auch das folgende Solo des Engels in Des dur: „Schon les' ich in den Weiten" mit dem sich anschließenden Chor: „Preis dem Geborenen" ist ein wirkungsreiches, ganz im großen Style gearbeitetes, den Worten ebenbürtiges Stück. In einfacherer, sanft empfundener Weise schließt das Solo mit Chor Nr. 6: „Vergeßt der Schmerzen jeden" im $^{12}/_{8}$ Tact das Ganze ab.

(Schluß folgt.)

Bücher, Zeitschriften.

Otto Jahn, W. A. Mozart. Erster Theil. Mit zwei Bildnissen Mozart's in Kupferstich und einem Facsimile seiner Handschrift. gr. 8. cart. XXXX und 716 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 3 Thlr.

———, ——— Zweiter Theil. Mit dem Bildniß Leopold Mozart's in Kupferstich und zwei Facsimiles von W. A. Mozart's Handschrift. ar. 8. cart. 568 S. Ebendas. Pr. 3 Thlr.

Eine glänzende Seite moderner Cultur ist die liebevolle Vertiefung in den Geist dahingegangener Meister. Manche ihrer Werke, die jahrelang verborgen im Staube gelegen, erfreuen sich in prächtigem Festgewande wieder wie einst, als sie entstanden, der Bewunderung von Kennern und Laien; andere, die bisher nur den bevorzugten Ständen zu Gebote standen, wandern heute in wohlfeilen Ausgaben, allüberall hin verbreitet, von Hand zu Hand. Und mit der Pflege ihrer Meisterschöpfungen wächst die Erkenntniß des Entwicklungsganges der Schöpfer, die Bekanntschaft mit den Meistern selbst. Unter jenen Auserwählten steht Mozart in erster Reihe; kein Wunder, daß ihm schon frühe, dem Liebling deutscher Nation, die Blicke sich zuwendeten, daß sein Leben vorzugsweise den Stoff zu vielfachen Mittheilungen gab. Neben der Fülle von Thatsachen keimte jedoch manche romantische Zuthat, und lange währte es, bis zu der bunten Reihe von Einzelberichten im Jahre 1828 die Biographie von Nissen trat, die Lebensschicksale sichtete und durch reichliches Material an Documenten und Briefen die vielerlei dunklen Punkte lichtete. Man vermißte aber bei der Masse des von ihm Gebotenen nur ungern die einsichtige Hand des ordnenden und redigirenden Schriftstellers. Eine höchst willkommene Gabe war deshalb die Mozart-Biographie des Russen Ulibischeff, die im Jahre 1847 zuerst in deutscher Uebersetzung erschien, und neben der klaren Uebersicht der musikalischen Entwicklung bis auf Mozart zugleich, in dieser Ausführlichkeit zum erstenmal, eine Analyse der Hauptwerke Mozart's bot. Wer es weiß, wie gering noch bis in die neuere Zeit das Maß der Bildung, wie dürftig die Kenntniß selbst in ihrer eigenen Kunst unter den Musikern war, der wird sich darüber gefreut haben, daß von jenem Ulibischeff'schen Werk vor Kurzem eine zweite Auflage nothwendig ward; denn nicht zum kleinsten Theile hat eben diese Mozart-Biographie zur Pflege der Musikgeschichte beigetragen.

Aber noch blieb Manches zu vertiefen, Manches abzuklären; noch war neben dem musikalischen Wirken im engeren Sinne das gesammte Wesen jener Zeit zu schildern, zu der unser Meister in hundertfachen engen Beziehungen stand: es blieb ein Alles umfassendes gründlich gelehrtes Werk zu wünschen, das dem höher Gebildeten würde, was lange schon Ulibischeff der musikalischen Welt im Großen und Ganzen geworden war. Ein solches Werk begrüßen wir in Otto Jahn's vierbändiger Biographie, deren erster Theil schon vier Jahre der Beurtheilung vorliegt, und die wir doch erst heute zur Besprechung ziehen, da jetzt erst mit dem Erscheinen des vierten Theils die Vollendung in nahe Aussicht gestellt, und damit ein völliger Ueberblick ermöglicht ist.

In der Einleitung spricht Jahn mit wenig Worten aus, was in Bezug auf die Grundeigenschaften seines Werkes, das uns als ein Muster deutschen Fleißes gilt, an dieser Stelle zu sagen wäre; mögen denn seine Worte selbst für die Bedeutung des Gegenstandes zeugen, dessen Inhalt wir auf den folgenden Spalten zu skizziren suchen: „Meine Aufgabe war" — so heißt es dort — „eine auf gründliche Durchforschung der Quellen beruhende zuverlässige und vollständige Darstellung des Lebensganges Mozart's, mit sorgfältiger Berücksichtigung alles Dessen, was in den allgemeinen Bedingungen der Zeit, in welcher er lebte, wie in den örtlichen und persönlichen Verhältnissen, unter deren besonderem Einfluß er stand, seine Entwicklung als Mensch und Künstler zu bestimmen geeignet war; sodann eine aus der möglichst umfassenden Kenntniß und Würdigung seiner Compositionen hervorgehende Charakteristik seiner künstlerischen Leistungen, eine Geschichte seiner künstlerischen Ausbildung." Es ergiebt sich hieraus ganz von selbst die Vielseitigkeit des Inhaltes, es ergiebt sich hieraus auch, welches unser Verhältniß zu diesem in ganzer Bedeutung culturgeschichtlichen Hauptwerke sein muß. „Keine Seite der Aufgabe kann selbständig für sich gefaßt werden; sie war stets wie das Individuum, in welchem der Künstler und der Mensch untrennbar vereinigt sind," — so sagt der Verf., und damit im Einklange werden auch wir stets das jeweilige musikalische Schaffen nur als Bruchtheil des Ganzen berücksichtigen.

Wir haben bereits unsere Gesammtmeinung abgegeben, indem wir Jahn über sich selbst urtheilen ließen; das schließt darum nicht aus, daß wir, wie in wesentlichen Dingen, so auch hundertfach im Einzelnen von den Ansichten unseres Biographen abweichen. Einmal aber kann dieser Umstand wenig die große Bedeutung vorliegenden Werkes schmälern: es bietet sich auch im Verlaufe unserer Besprechung immer noch Gelegenheit genug zur Einschränkung des Lobes, zur Berichtigung und Erweiterung der Grundsätze, sowie zu fernerer Anregung. Denn das ist ein für allemal festzuhalten: was Jahn von Ulibischeff sagt, daß dieser dem Gesetze der Stabilität nachhänge, indem er über Mozart hinaus keine Fortentwicklung anerkenne, das gilt in eben diesem Umfange mit Recht von Jahn an all den Stellen, wo der dramatische Standpunct Mozart's in Frage kommt. So richtig, so schlagend oft auch die Aussprüche Jahn's an diesen Stellen sind, es bleiben nur Einzelheiten; wo es gilt, das Vergangene mit der Gegenwart zu verknüpfen, wo es gilt, die künstlerische Thatsache nicht nur zu erklären, sondern vielmehr ihre Berechtigung zu erforschen und festzustellen, da bleibt Jahn die Auskunft schuldig, oder er tritt mit Sätzen auf, die sich dem Klarblickenden von selbst widerlegen.

Nun wäre bei solchem Stand der Dinge eine sofortige Correctur im Einzelnen füglich am Platze. Dazu ist hier frei-

lich nicht Raum genug; für manches Einzelne findet sich wol später einmal Gelegenheit zu näherer Erwägung, vorläufig wolle man sich mit dem Folgenden genügen lassen. Wir aber legen es schon jetzt unseren Lesern als eine Pflicht gegen die deutsche Literatur ans Herz, das Original zur Hand zu nehmen — und sich durchzuarbeiten. Wir sagen durchzuarbeiten; und fügen sogleich hinzu, daß nicht Wenige schon nach der Lecture der ersten Bogen, ermüdet und geplagt, die Fortsetzung für bessere Mußezeit verschoben, oder gar auf alles Fernere Verzicht leisteten: Es ist ein deutsches Sammlerwerk! Das erkläre die Menge der Citate, das rechtfertige die peinliche Genauigkeit des Styls, über dessen Reichthum an Realitäten nicht selten der „schöne Schein" zurücktreten muß. Aber wem die Arbeit keine Last, sondern nach deutscher Weise Erquickung ist, der wird auch in Jahn's Biographie Erquickung die Hülle und Fülle finden; und auch die Wahrheitsliebe, die deutsche Grundeigenschaft, findet hier ihr Genüge; nicht im Tone der Apologetik ist Mozart geschildert, Jahn's Ausspruch, daß es ein Unrecht an wirklich großen Menschen sei, wenn man ihre Schwächen beschönige oder wegzuläugnen suche, findet überall in seinem Werke Bethätigung; die musikalische Charakteristik speciell wird auch den befriedigen, der nicht durch philosophische Deductionen überzeugt werden kann, oder mit der musikalischen Technik vertraut ist; denn eine große Zahl von Notenbeispielen unterstützt die Kritik, und manche treffliche historische Uebersicht stellt die Anwendung und Ausbildung der vorzüglichsten musikalischen Formen vor Augen. Es ist ferner bekannt, und wir sagten es oben schon, wie der Mund des Volkes vielerlei Schmuck zum Thatbestand hinzugefügt hat — der Biograph hat ihn, als die ernste Aufgabe störend, ganz wieder zu entfernen gesucht, und gewiß jedem denkenden Beurtheiler zu Dank. Freilich tritt allzu häufig für manchen Leser das thatsächliche und culturhistorische Element an die Stelle der schönen Rede, des Begeisterungsstroms.

Wir haben damit gesagt, was über das Ganze als Ganzes zu sagen ist; wir stehen nicht an, hiernach hinwegzugehen über alles dasjenige im Einzelnen, worüber aus dem einfachen Grunde Nichts mehr zu sagen ist: weil es alle Welt kennt, wir meinen Mozart's Jugend, die den ersten Theil des Jahn'schen Werkes füllt. Das spart uns den Raum, dessen wir für alles Spätere dringend bedürftig sind; denn auch dort wird es uns kaum einmal gestattet sein, bei bedeutsamen Gegenständen länger zu verweilen, bei gewagten und irrigen Aussprüchen mit Gründlichkeit zu verfahren. Es sei genug, wenn wir diesen ganzen ersten Theil in vorzüglicher Weise gelungen, im vollen Umfange den Gegenstand erschöpfend nennen. Ein Grundzug des ganzen Werkes, die Hervorhebung des rein menschlichen Elementes gegenüber dem künstlerischen Standpuncte, die Betonung des Sittlichen, die dem Deutschen so wohl ansteht, bildet schon in diesem ersten Theile nicht die schlechteste Seite. Aber auch dem Musiker geschieht Genüge. Jedes Werk von frühester Jugend an findet da Besprechung, stets in Beziehung gesetzt zu dem jedesmaligen Standpuncte des jungen Schöpfers, und vor Allem auch stellt sich der Entwicklungsgang des künftigen Meisters von frühester Jugend ab in ganzer Klarheit dar. Als Beigaben dazu nennen wir: Lobgedichte auf Mozart als Wunderkind und Berichte über ihn aus Frankreich, England und Deutschland; eine Menge jener überaus originellen Briefe aus seiner Jugend, und verschiedene Angaben in Betreff seiner Kirchen- und Instrumental-Compositionen bis zum Jahre 1777. Beigegeben sind auch Mozart's Porträt nach dem Familienbilde im Mozarteum und ein Noten-Facsimile: „Das Veilchen". — So sind wir denn mit einem Schritte, über die Kreuz- und Querfahrten des kindlichen Virtuosen hinweg, zum Jahre 1777 gelangt. Mozart ist 19 Jahre alt geworden; die liebreiche Hand eines tüchtig gesinnten Vaters und eigene Seelenreinheit haben ihn an den zahllosen Verführungen eines bunten Lebens gefahrlos vorübergeleitet; schon steht die schöpferische Kraft in manchen Gebieten auf hoher Stufe. — (Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am 18. October veranstaltete Frl. Elise Schmidt aus Berlin, durch ihre dramatischen Vorlesungen schon seit einigen Jahren bekannt, und auch als Verfasserin der an genialen Zügen reichen Dramen „Peter der Große", „Judas Ischariot", „Cesare Borgia" und der „Genius und die Gesellschaft" vielgenannt, im großen Saale des Gewandhauses eine öffentliche Vorlesung des „Oedipus in Kolonos" von Sophokles, mit Pianofortebegleitung; der letztere Umstand ist es, der überhaupt diese Sache in unser Bereich zieht, über alles Uebrige können wir uns kurz fassen. Frl. Schmidt hat ein in der Mittellage wohlklingendes Organ, sie wird dabei durch ihre äußere Erscheinung unterstützt, und auch der Vortrag an und für sich war, wenn wir die vorwiegend lyrische Fassung des Werkes in Berücksichtigung ziehen, von edler Haltung und an den meisten Stellen von feinem Verständniß zeugend. Die körperlichen Bewegungen dagegen hatten oft etwas Comödienhaftes, Manierirtes, und die Größe des Saales, der sich bekanntlich auch für Quartettsoiréen nicht besonders eignet, ließ Manches nur zu halber Wirkung gelangen, — vieles Andere war von vornherein gestrichen, so in den prachtvollen Chören, die recht eigentlich den Gipfelpunct dieses Dramas bilden. Die Aufnahme war eine sehr beifällige. — Was nun die Pianofortebegleitung betrifft, so können wir uns hier nicht anerkennend aussprechen. Das Mendelssohn'sche Werk, schon an und für sich wenig mit dem Geiste der Dichtung harmonirend, war nach Willkür zersetzt und überarbeitet, so daß oft einzelne Chor-Motive beliebige Male ganz unverändert wiederholt, bei anderen Stellen Neues von wieder anderem Charakter dazwischengeschoben war. Ganz abgesehen von der Frage, ob sich die musikalische Begleitung überhaupt zu einer solchen Vorlesung eigne, mag dergleichen vor einem blos literarischen Publicum noch angehen, vor einem zugleich musikalisch gebildeten, wie dem Leipziger, ist es jedenfalls wenig entsprechend. Passender erscheint uns noch, wie es z. B. vor zwei Jahren der Fall war, als K. Grunert in der Loge zur „Minerva" Marbach's „Medeia" las, die Benutzung einer Physharmonika, deren wenige Accorde nur in den Pausen überzuleiten hätten; — wie das auch damals stattfand. — Lobenswerth aber ist es, daß überhaupt eine Dame eine solche Aufgabe unternimmt, wenn auch die Kräfte hier und da nicht ausreichen. Frl. Schmidt ist in dieser Hinsicht das erste Beispiel, und wir zweifeln nicht, daß bei fernerer innerlicher Entwicklung ihre Leistungen auch immer genußreicher sich gestalten können.

Leipzig. Das dritte Abonnementconcert am 20. October brachte zur Eröffnung eine Novität, eine Symphonie von W. H. Veit. Sie ist das erste Werk dieser Art von dem durch seine Compositionen für Streichinstrumente rühmlichst bekannten Tonsetzer, der von Eger, wo er seit einer Reihe von Jahren als Gerichtspräsident lebt, gekommen war, um der Aufführung beizuwohnen. Dem vielen Verfehlten gegenüber, was seit einer Reihe von Jahren in überwiegender Menge hier als Neuigkeit vorgeführt wurde, war diese Wahl jedenfalls eine glückliche, und wir wünschen, daß sie als ein gutes Prognostikon für die Zukunft gelten möge. Das Werk steht weit über allen Capellmeister-Symphonien, diese Bezeichnung im neuerdings üblich gewordenen Sinne, wo man eine Schablonenarbeit darunter versteht, gebraucht. Es trägt ein Recht zu seiner Existenz in sich. Man wird natürlich von dem Componisten nicht verlangen, daß er mit den neuesten Bestrebungen Hand in Hand gehen solle; seine Richtung ist die ältere, obschon die neuere Zeit durchaus nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben ist, dies sowol im guten als minder guten Sinne, das Letztere, was einen zu engen Anschluß an Vorbilder betrifft. Was uns aber wohlthuend berührte, war die wirkliche Empfindung, die Wärme, die Frische —, Eigenschaften, die über das blos Gemachte, Schablo-

nenhafte hinausheben. Das Werk zeigt nichts fortreißend Leidenschaftliches, ebensowenig als eine besonders ausgeprägte Originalität, aber es ist durchgängig nobel in seiner Fassung und hält sich auch in seinen einzelnen Theilen mit wenig Ausnahmen immer auf gleicher Höhe. So gehört es jedenfalls zu den besten neueren Werken der älteren Schule. Die Solistinnen des Abends waren Frl. Ida Dannemann, welche Recitativ und Arie aus „Iphigenie in Tauris“, und im zweiten Theil, wo die Egmont-Musik zur Aufführung kam, die Lieder Clärchens vortrug; außer ihr Frl. Louise Hauffe, welche Schumann's Pianoforteconcert spielte. Beide Leistungen verdienten und erwarben sich lebhafte Anerkennung, die sich bei der letztgenannten Dame zum Hervorruf steigerte. Die Sängerin besitzt gute Anlagen und ganz treffliche Stimmmittel, sie geht mit Ernst an ihre Aufgabe und ihre Leistungen sind dadurch ansprechend, wenn sie auch zur Zeit noch nicht überall über der Ausführung steht und geistige Beherrschung zu wünschen übrig bleibt. Frl. Hauffe wurde öfters schon in d. Bl. mit Anerkennung besprochen. Ihre musikalische Bildung, ihre gute Technik verdienen gleiches Lob. Sie spielte das Concert, für dessen Wahl wir ihr ebenfalls unseren Beifall aussprechen, mit eingehendem Verständniß. Frl. Elise Schmidt aus Berlin hatte die verbindende Declamation zur Egmont-Musik übernommen, konnte indeß mit dieser Leistung kaum befriedigen. Zu ihrer Entschuldigung dürfte sich vielleicht anführen lassen, daß sie kaum Zeit gefunden haben mochte, sich mit der Natur ihrer Aufgabe im Allgemeinen sowol, als auch speciell mit diesem Gegenstand ausreichend vertraut zu machen.

Leipzig. Am Sonntag den 23. October fand bereits wieder, nachdem erst vor sechs Wochen die letzte veranstaltet war, eine Aufführung des Riedel'schen Vereines in der Thomaskirche statt. Es kann nicht genug hervorgehoben werden, wie durch den nachdrücklichen Eifer des Dirigenten, durch die Beharrlichkeit der Ausführenden, — unter denen wir besonders auch den Organisten Hrn. Fink anführen, der trotz mancherlei Schwierigkeiten seine Aufgabe stets so vortrefflich löst, — und durch das bereitwillige Entgegenkommen der Kirchenbehörden der Sinn für mustergültige kirchliche Musik in der hiesigen Bevölkerung genährt und geläutert wird; das tritt in solchen Fällen doppelt klar zu Tage, wenn größere Werke, wie diesesmal, zur wiederholten Aufführung gelangen, dann begrüßt schon Mancher die alten, lieben Bekannten und die oft tief verborgenen größten Schönheiten treten dann auch dem weniger musikalisch vorbereiteten Zuhörer klar und eindringlich nahe. Es gelangten diesmal zur Aufführung: an altitalienischer Kirchenmusik die vierstimmige Motette: „Sicut cervus — wie der Hirsch schreit“ von Giovanni Pierluigi da Palestrina, ganz in dem für unsere Ohren schlichten, aber nach Ausdruck und Factur erhabenen Style des Gründers jener ersten italienischen Musikblüthe. — Ganz im Gegensatz zu den einfachen, diatonischen Fortschreitungen des Palestrina bot die zweite Nummer: „Et incarnatus est“ und „Crucifixus“ von Benedetto Marcello, aus einer vierstimmigen Vocalmesse, das blühende Gepräge des venetianischen Styls, dessen ungemein schwierige chromatische Gänge von einem kleineren Chore ausgezeichnet durchgeführt und dessen bedeutende Schönheiten von den Zuhörern mit inniger Begeisterung aufgenommen wurden. — An den Meister der venetianischen Schule schloß sich in der zweiten Abtheilung als Vertreter des altdeutschen Kirchenstyls Heinrich Schütz, der früher bereits ebenfalls in Venedig seine Studien gemacht hatte und die deutsche Strenge mit dem lieblichen Ausdruck der Venetianer verschmolz. Es wurde sein Meisterwerk: „Die Sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi, so er am Stamm des heiligen Kreutzes gesprochen; ganz beweglich gesetzt“ in jeder Beziehung vortrefflich ausgeführt. Dieses bedeutsame Werk, das als erstes deutsches Oratorium gelten mag, konnte leider bis jetzt, da es nur im Manuscript vorhanden, nicht allgemeiner bekannt werden. Für die Leipziger Aufführung hat Arrey v. Dommer mit feinem Verständniß die Orgelbegleitung ausgesetzt. Ein fünfstimmiger Chor in reizender Verschlingung der einzelnen Stimmen beginnt. Mit dem Tacte 25 tritt ein überaus sanftes Thema hervor, das mit dem Satze: „Die sieben Wort', die Jesus sprach, betracht' in deinem Herzen“ auf den eigentlichen Kern des Ganzen hinweist. Vorher jedoch bereitet eine Symphonia a 5, deren Gesangsstimme und Basso continuo diesmal eine besonders lobenswerthe Hervorhebung fanden, auf den dramatischen Theil vor — ein mysteriöser Instrumentalsatz von ganz gesanglicher Färbung. Die nun beginnende Handlung, in ariosen Recitativen, und nur theilweise von Violinen begleitet, ist ein hohes Meisterstück der Empfindung und Charakteristik, von großer Wahrheit und Präcision der Textbehandlung. Jesu Worte, darunter das ergreifende: „Es ist vollbracht“ und vorher das schmerzlich betonte und begleitete: „mich dürstet“, — dann die Reden des Schächers zur Rechten, die Zwischensätze von vier Stimmen (als Evangelist zu denken) nach Jesu letztem Ausrufe mit wunderschönem Gepräge eines milden Schmerzes „Und als er das gesagt hatte“ nur eben hinhauchend — das Alles im Einzelnen sind Perlen deutscher Gesangsmusik und ist dem Besten der späteren Händel und Bach zu vergleichen. Nochmals ertönt die Symphonia a 5 und ein fünfstimmiger, reich gegliederter Chor, der alle Mittel damaliger musikalischer Kunst zur Entfaltung bringt, schließt das Werk. Die Ausführung war, gegenüber den bedeutenden Schwierigkeiten, imponirend; namentlich alle Solisten wirkten im Geiste ihrer Aufgabe. — Das Passionslied für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel von J. W. Franck: „Jesus neigt sein Haupt und stirbt“, von Hrn. Bernard mit Innigkeit und Verständniß gesungen, nur etwas hastig im Tempo, bildete den Uebergang zur dritten Abtheilung, der deutschen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, die in J. S. Bach's wiederholt aufgeführter Motette: „Jesu meine Freude“ in 11 Sätzen für 6 Solostimmen und fünfstimmigen Chor würdige Vertretung fand. Das Werk, eines der besten im ganzen Bereiche des Kirchenstyls, ist hier und anderwärts bekannt — oder verdiente doch, überall bekannt zu sein. Wir sprechen darum nur noch unseren Dank für die durchgängig bedeutenden Leistungen von Chor, Solisten und Organisten aus. P. L.

Dessau. Am 28., 29. und 30. September fand das fünfzigjährige Jubiläum des Kirchengesangschores in Dessau unter zahlreicher Betheiligung der früheren Mitglieder des Chores statt. Am 28. September kamen Abends zur Aufführung: Sechsstimmiger Choral „Allein Gott in der Höh“, Chor von J. Haydn; Arie aus dem „Elias“, gesungen von Hrn. Kammersänger Föppel; ein Chor von Bortniansky. — Am 29. September früh war Versammlung im Saale des Gymnasiums, dann Begrüßung, Ausgabe der Tafelkarten, Texte 2c. Hierauf folgte die Hauptprobe zur Musikaufführung. Am Nachmittage fand diese selbst in der Schloßkirche statt. Das Programm brachte: eine Messe von Fr. Schneider; Chor für Männerstimmen von Hauptmann; die Ode auf den St. Cäcilientag von Händel, mit Instrumentirung von Ritter (zum erstenmale). An Solisten wirkten mit: Hofopernsängerin Frl. Mandl und Hr. Kammersänger Pielke. Am Abend versammelte ein Festmahl im sinnreich geschmückten Festlocale die Theilnehmer, bei welchem Gesangsvorträge, Currendeumgang unter Führung des letzten Chorpräfecten vom Jahre 1802 (jetzigen Cantor emeritus) stattfanden. — Am 30. September Morgens war Gesang auf dem Markte: Choral „Nun danket alle Gott“; das Sonntagslied von Conr. Kreutzer; das Fürstenlied von Fr. Schneider. Darauf Frühstück im Georgium bei Dessau. Am Nachmittag fand wieder ein Concert im Festlocale statt.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am Hoftheater zu Hannover trat Hr. Bignio von Pesth als Carlos in „Hernani“ auf; sein Bariton wird als frisch und umfangreich, sein Vortrag als geschult bezeichnet. Der lyrische Tenor Seiffarth ist engagirt.

Der am Berliner Hoftheater vor Kurzem engagirte Tenorist Woworski soll namentlich in Heldenpartien nur in geringem Grade die anfänglichen hohen Erwartungen befriedigen; schon jetzt soll seine Stimme sehr angegriffen sein.

Der Hofballet-M. Martin hat wegen der Einschränkung des Ballets in Braunschweig einstweilen seine Stellung daselbst verlassen und wird im Laufe des Winters in Leipzig Tanzlectionen geben.

In der Abendunterhaltung des Leipziger Conservatoriums am 21. October spielte der junge Pianist Beggerow aus Petersburg, früherer Schüler dieses Instituts, auf der Durchreise den Einzugsmarsch aus „Tannhäuser“ recht elegant, wenngleich mit etwas weichem Anschlage.

Der Tenorist Steger wird nächstens in Pesth gastiren und u. a. in Erkel's Nationaloper: „Hunyadi Läßlo“ auftreten.

Am 20. October fand in Dresden die erste Production des Tonkünstlervereines statt. Zur Aufführung kamen u. a. das Mendelssohn'sche Quartett Es dur und das Beethoven'sche in F dur (Op. 59 Nr. 1), ausgeführt von den HH. Seelmann, Ackermann, Meinel und Tietz, deren treffliches Zusammenspiel und geistvolle Auffassung sehr gelobt wird. Die HH. A. Reichel und Zizold spielten die H moll-Sonate für Pianoforte und Flöte von J. S. Bach und Hr. Borchers sang Lieder von Schumann und Schubert.

Am 30. October giebt der neugegründete Orchesterverein „Euterpe“ in Wien sein zweites Concert, zum Besten des Fonds der Schillerfeier.

Die Leipziger Euterpe-Concerte werden am Dienstag den 1. November beginnen. Auch die königl. Hofcapelle in München hat ihre vier Adventsconcerte im Saale des Odeon angekündigt.

In Hamburg veranstaltete vor Kurzem Frl. Constanze Geiger aus Wien zum Besten der Wittwen und Waisen der in Italien gefallenen Krieger ein Concert im Stadttheater.

Am 26. October fand in Berlin ein Concert des Domchores zum Besten des Siechenhauses Bethesda statt; es kamen u. a. zur Aufführung: Choral und Baßarie von J. S. Bach, der 23. Psalm von Franz Schu-

bert und das Bußlied von Beethoven. Ebendaselbst gaben bereits am 21. October die HH. Grünwald und Blumner ihre erste Soirée für Kammermusik. — Das erste Symphonie-Concert der königl. Hofcapelle ward am 22. October mit Schumann's erster Symphonie eröffnet. Das Werk, vor 10 Jahren bei der ersten Aufführung ausgezischt, erfreute sich diesmal, nach des Meisters Tode, des lebhaftesten Beifalls. Wir begrüßen diesen Fortschritt mit freudiger Anerkennung.

Die Geschwister Neruda geben in Brünn am 23. und 30. October, und am 6. November Quartett-Soiréen.

Musikfeste, Aufführungen. In Cöln wird am 10. November zur Schillerfeier ein Concert im Gürzenich stattfinden. Von Ferd. Hiller wird bei dieser Gelegenheit eine Cantate nach Worten von L. Bischoff zur Aufführung gelangen; sämmtliche Tonstücke sollen sich auf Schiller beziehen.

In Stettin wird zur Schillerfeier am 9. November „Die Hochzeit der Thetis", Cantate für Solo, Chor und Orchester von Dr. Karl Löwe, der „Dithyrambus", Männerchor von Franz Schubert und „Das Lied an die Freude" für Solo, Chor und Orchester von Hrn. Tusche componirt zur Aufführung kommen.

In Braunschweig kommt zur Schillerfeier am 10. November im Hoftheater ein „melodramatischer Prolog" zur Aufführung, Text von Ad. Glaser, Musik von Capell-M. Abt.

Auch in Manchester wird zur Schillerfeier eine Musikaufführung stattfinden. Die Anregung dazu ist von dem dortigen deutschen Männergesangvereine ausgegangen. In Antwerpen und Brüssel werden die Flamänder mit den Deutschen vereint den Tag begehen

Im ersten Concert der Frau J.-R. Burchardt in Berlin wird ein neues Oratorium von Karl Löwe: „Das hohe Lied Salomonis" zur Aufführung gelangen.

Am 15. October kam in der Garnisonkirche zu Berlin das Oratorium „Die heilige Nacht" von Julius Schneider unter Leitung des Componisten zur gelungenen Aufführung.

In den Concerten von Radecke in Berlin wird außer „Manfred" auch die Faustmusik von Schumann zur Aufführung gelangen.

Neue und neueinstudirte Opern. Im Berliner Opernhause ward am 15. October, zum Geburtstag des Königs, Gluck's „Orpheus" mit Frau Jachmann-Wagner als Orpheus, Frl. Ferlesi als Euridice und Frl. Wippern als Amor gegeben. Die beiden letzteren Damen sollen in ihren neuen Rollen nicht ganz befriedigt haben. An derselben Bühne wird Offenbach's: „Mädchen von Elizondo", im Jahre 1853 zu Paris unter dem Titel „Pepito" zuerst erschienen und in Deutschland bis jetzt noch ohne rechtmäßigen Verleger, demnächst zur Aufführung kommen. — Ferner spricht man von „Tristan und Isolde" von Wagner, von Cimarosa's „Heimlicher Ehe" und Cherubini's „Medea". Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploërmel" findet in der Besetzung Schwierigkeiten.

In Leipzig wurde am 21. October Offenbach's Operette „Die Hochzeit vor der Laterne" zum erstenmal mit günstigem Erfolg gegeben.

In Frankfurt a. M. ist Spohr's „Faust" neu einstudirt gegeben worden.

In Stuttgart wird nach persönlicher Rücksprache zwischen Meyerbeer und Kücken „Die Wallfahrt nach Ploërmel" Ende November, zum erstenmal in Deutschland, zur Aufführung gelangen. Auch Nicolai's „Weiber von Windsor" werden einstudirt.

In Graz wurde die Operette „Rübezahl" von Conradi beifällig aufgenommen.

In Hannover wird „Turandot" mit der Musik von C. M. v. Weber neu gegeben. Auch „Rienzi" wird einstudirt.

Musikalische Novitäten. Von L. Erk in Berlin sind „Schillerlieder für Haus und Schule" nach bereits bekannten Melodien erschienen. Ein kleines Heftchen, zum Preise von 1 Sgr., das also der weitesten Verbreitung fähig ist.

Literarische Notizen. Zur 50jährigen Stiftungsfeier der Reorganisation des Singechores in Dessau — über welche wir in dieser Nummer eine besondere Correspondenz von dort bringen — hat der gegenwärtige Director dieses kirchlichen Gesangschores, unser geschätzter Mitarbeiter Th. Schneider, eine Schrift geliefert, die unter dem Titel: „Zur Geschichte der Currende und des Singechores zu Dessau" eine kurze Uebersicht des Entwicklungsganges solcher Chöre im Allgemeinen und der Dessauer insbesondere, und zum Schluß die Namen der jetzigen Mitglieder giebt. Der Reinertrag dieser in culturhistorischer Beziehung äußerst interessanten kleinen Schrift, die zum Preis von 2½ Ngr. durch jede Buchhandlung zu beziehen ist, fällt dem Chor-Unterstützungsfond zu.

Dr. G. Kastner in Paris hat ein „Manuel général de musique militaire" herausgegeben, worin er das Entstehen der Stücke für Pfeifer, Trommler und Trompeter in der französischen Armee von den Tagen Ludwig's XIII. an erzählt. Man erfährt daraus, daß es für eine Ehre der Hofcomponisten galt, dergleichen Compositionen zu liefern, und daß u. a. Lully von dem Herzog von Savoyen für ein viertactiges Trommelstück dessen Portrait mit Brillanten, im Werthe von 1000 Louis, zum Geschenk erhielt.

Das von uns bereits früher angezeigte hinterlassene Werk von Prof. Dehn: „Die Lehre vom Contrapunct, dem Canon und der Fuge" ist jetzt bei Ferd. Schneider in Berlin erschienen. Hr. Bernhard Scholz hat dieselbe bearbeitet und geordnet.

Neue Kunstsachen. In Zürich ist ein neues Porträt R. Wagner's erschienen, das C. Scheuchzer auf Stein gezeichnet hat. Frl. Tietjens ist in prachtvollem Stahlstich der Londoner illustrirten Zeitung: „Illustrated news of the world" beigegeben worden.

Ueber das Doppelporträt von Robert und Clara Schumann, dessen wir bereits in Nr. 16 gedachten, hier noch Einiges. Es ist nach einem gelungenen Daguerreotyp aus dem Jahre 1848, also aus Schumann's Blüthezeit, angefertigt und stellt ihn am Flügel stehend, Clara Schumann vor demselben, aber dem Beschauer zugewendet, dar. Schumann's Haltung, die eine Hand unter das Kinn gestützt, ist äußerst sprechend und darum das Bild ein schönes Andenken für seine Freunde; auch der Gesichtsausdruck ist ganz dem Original entsprechend.

Todesfälle. Am 22. October Abends 9½ Uhr starb Louis Spohr, der schon längere Zeit gekränkelt hatte und am 16. d. Mts. vom Schlage getroffen war, in Cassel. Wir setzen bei allen unseren Lesern die Bekanntschaft mit dem vielseitigen Wirken dieses Meisters, der bis in die letzte Zeit ein lebendiges Interesse für alle neuen Productionen bewahrte, voraus und beschränken uns hier auf die einfache Todesnachricht. In ihm ist der hochbedeutende Vertreter des im besten Sinne sentimentalen Kirchenstyls und ein geistvoller Symphoniker dahingegangen, in dessen Opern nur die Monotonie im dramatischen Ausdruck der höchsten Wirkung im Wege steht. Spohr's Oratorium „Die letzten Dinge", worin sich alle seine trefflichen Eigenschaften vereinigt und auf dem Gipfelpuncte der Schöpferkraft finden, wird ein Liebling der Gesangvereine, seine Jessonda-Ouverture ihrer meisterhaften Technik, ihres hohen dramatischen Schwunges wegen ein Repertoirestück der Instrumentalmusik bleiben. — Die feierliche Beerdigung, zu der ganze Schaaren von Musikern herbeigeströmt waren, fand am Dienstag den 25. d. Mts. statt.

Am 16. d. Mts. starb auf seinem Landsitze Apthorphouse, 76 Jahre alt, der Graf Westmoreland. Er war ein feiner Kenner der Musik, selber Componist und genoß als Staatsmann und Militär die Verehrung aller Kreise.

Vermischtes.

Das Conservatorium für Musik zu Leipzig hat diesmal bei nur geringem Abgang einen Zuwachs von 32 neuen Zöglingen — 23 Schülern und 9 Schülerinnen — erhalten; bei dieser Zahl sind jedoch noch nicht alle angemeldete berücksichtigt worden, so daß unter allen Umständen das Resultat ein überraschend günstiges genannt werden kann.

Wie der Instrumentenbau fortschreitet, und zwar nicht blos in den Hauptfabriken und an den Centralpuncten des musikalischen Lebens, sondern auch an kleineren Orten, hatten wir schon öfters Gelegenheit zu bemerken. Auch neulich wieder bot sich uns dazu Veranlassung, indem wir ein Pianino aus der Fabrik von Hermann Mensing aus Erfurt, das einige Tage in Leipzig aufgestellt war, einer Prüfung unterzogen. Das Instrument war sehr gesangreich, von vorzüglicher Spielart, solid gearbeitet und von gutem Ansehen. Zeugnisse von Musik-Dir. Ketschau in Erfurt, Klitzsch in Zwickau, H. v. Bülow und Liszt sprechen sich einstimmig günstig über die Leistungen dieser Fabrik aus. — Bemerkenswerth ist übrigens die wachsende Verbreitung der Pianinos, die wol hauptsächlich in der Raumersparniß und in den höheren Miethpreisen der Wohnungen ihren Grund hat.

Die „musikalische Gesellschaft für Verbesserung der Musikzustände" in St. Petersburg, an deren Spitze Anton Rubinstein und Graf Wielhorski stehen, wird schon im laufenden Jahre ihre Concerte beginnen. Durch einen jährlichen Beitrag von 15 Rubeln wird man Mitglied der Gesellschaft, ein Geschenk von 1000 R. oder ein Jahresbeitrag von 100 R. giebt die Ehrenmitgliedschaft.

Scribe ist mit einem Ballet beschäftigt, zu dem Marie Taglioni die Tänze erfinden und Jacques Offenbach die Musik schreiben wird.

Freiherr v. Bunsen hat die ihm angetragene Leitung des neu zu errichtenden Kunstministeriums abgelehnt, weil er die zur Vollendung seiner großen Werke dringend nöthige Muße sich erhalten möchte.

In Wien wird bei Gelegenheit des Fackelzuges zur Schillerfeier Arndt's deutsches Vaterlandslied gesungen werden.

Die Nachricht von Reissiger's Pensionirung wird von Dresden aus widerlegt.

Intelligenz-Blatt.

Soeben sind in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in *Berlin* erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen:

Anthologie classique pour Piano, XI. Tempo di ballo da Scarlatti. XVII. Célèbre Gavotte de J. S. Bach. à 5 Sgr.

Bach, J. S., Ave Maria (Mel. des 1. Präludium) für Sopran 5 Sgr., für Alt 5 Sgr.

Bérat, Lisette de Béranger, p. Soprano av. Piano. 5 Sgr.

Chopin, 16 polnische Lieder f. 1 Singst m. Piano in deutscher Bearbeitung von Gumbert. Op. 74. $2^1/_2$ Thlr.

David, Duett aus: Herculanum für Sopran und Tenor, deutsch und französisch. 25 Sgr.

Heller, Steph., 3 Mélod. de Schubert p. Piano. Op. 55 A. 20 Sgr.

Kolbe, 2 Lieder für 1 Singst. Op. 2. $12^1/_2$ Sgr.

Lange, 3 Gedichte für 1 Singst. Op. 1. 15 Sgr.

Levassor, Chants bouffes Nr. 28: Trompette de Marengo. $7^1/_2$ Sgr. Nr. 29. Parodie de Lucie de Lammermoor. $12^1/_2$ Sgr. do. in deutscher Bearbeitung von Lindner und Helmerding Nr. 14—20 à 5—15 Sgr.

Mendelssohn, 1re Sinfonie pour Piano à 4 ms. Op. 11. Nouv. Édition. $1^3/_4$ Thlr.

Mozart, Beautés des Opéras f. P. à 4 ms. 12 Nummern. à $7^1/_2$ Sgr.

Meyerbeer, Ouverture aus: Il Crociato — Der Kreuzritter für Piano (Nr. 34). 10 Sgr.

Pathe, Mélodies polonaises pour Piano. Op. 90. 15 Sgr.

Pflughaupt, Impromptu. 10 Sgr. 3 Airs russes pour Piano. Op. 14. 20 Sgr.

Schondorf, Marcia de festa. Op. 4. 10 Sgr., Valse brill. Op. 5. $^1/_2$ Thlr., Sérénade du Gondolier. Op. 6. p. Piano. $^2/_3$ Thlr.

Stamaty, 3 Transcriptions variées p. Piano sur Figaro et Anacreon. Op. 42. à 10 Sgr.

Steffens, Romance et Elégie p. Violon avec Piano. 20 Sgr.

Taubert, Kücken, Gumbert, 12 Kinderlieder leicht für Piano von Wagner. 2 Lief. à $^3/_4$ Thlr.

Verdi, Bolero per Soprano aus: Vêpres siciliennes. $12^1/_2$ Sgr.

C. M. v. Weber, Leyer und Schwert für 4stim. Männergesang. Op. 41. Neue Orig.-Ausg. Lief. I. $^3/_4$ Thlr. Lief. II. $^5/_6$ Thlr.

————, 3 Ouverturen aus: Euryanthe, Oberon, Silvana. Partitur. à $1^3/_4$ Thlr.

Ganz, Transcriptions et Paraphrases pour Violoncelle avec Piano. Op. 34. 2 Lief. à $17^1/_2$ Sgr.

Tedesco, Fant. sur Robert le diable p. Piano. Op. 6. $^5/_6$ Thlr.

Wagner, Lieder-Transcriptionen leicht für Piano. Nr. 11. O bitt' euch liebe Vögelein von Gumbert. $12^1/_2$ Sgr.

Wieprecht, Friederike Gossmann-Polka für Piano 5 Sgr., für Orchester $1^1/_3$ Thlr.

Berliner Musikzeitung „Echo". 9. Jahrg. 3. Quartal. 20 Sgr.

Neue Musikalien

aus dem Verlage von **Julius Hainauer** in *Breslau*, vorräthig in allen Musikalienhandlungen.

Doppler, J. H., Op. 255. Musikalische Spielereien für die Jugend zur Erheiterung in Stunden der Erholung. Sechs leichte charakt. Tonstücke für Pfte. à 2 ms. à $7^1/_2$ Sgr.

————, Idem complet in einem Band. 1 Thlr

————, Op. 277. Volkslieblinge. Eine ausgewählte Sammlung der beliebtesten Volkslieder aller Nationen. Für Pfte. à 2 ms. leicht arrang. Heft 1, 2. à $7^1/_2$ Sgr. Heft 3—6 à 10 Sgr

————, Dasselbe Heft 1—6 in einem Band. $1^1/_3$ Thlr

Doppler, J. H., Op. 278. Blüthen und Perlen. Neun elegante Tonstücke über beliebte Themas für das Pianoforte zu vier Händen. Heft 1—9. à $12^1/_2$ Sgr.

————, Op. 315. Ball-Silhouetten. Album der Heiterkeit für jugendliche Pianofortespieler. Ein Cyclus von Rondinos über die neuesten und beliebtesten Tänze für das Piano componirt zu 2 Hdn. 12 Hefte. à $7^1/_2$ Sgr.

Eckardt, Wilh., Gesang-Uebungen. I. Intonation und Aussprache in Form von frommen Liedern für eine Singst. mit Begl. des Piano. 25 Sgr.

————, Dasselbe II. Biegsamkeit der Stimme in Form von Liedern und Arien für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. 1 Thlr.

Forberg, Fréd., Op. 10. Un ruisseau de forêt. Fantaisie pour Piano à 2 ms. 15 Sgr.

Henselt, Adolph, Op. 36. Valse mélancolique pour Piano à 2 ms. 15 Sgr.

Jungmann, Alb., Op. 111. Zwei Hirten-Idyllen für Piano à 2 ms. Nr. 1, 2. à $12^1/_2$ Sgr.

Scholtz, Mortimer, Op. 1. Das Glöckchen. Clavierstück à 2 ms. $12^1/_2$ Sgr.

————, Op. 2. Was die Vöglein sangen. Impromptu à 2 ms. 15 Sgr.

————, Op. 3. Un Bouquet aux Dames. 10 Sgr.

————, Op. 4. La Pantomime comique. 10 Sgr.

————, Op. 5. Heimathliche Klänge. 10 Sgr.

————, Op. 6. Frühlingsblüthen. 15 Sgr.

————, Op. 7. Sphynx im Blumengarten. 15 Sgr.

————, Op. 8. Le Jongleur. $12^1/_2$ Sgr.

Spindler, Fritz, Op. 86. Zwei Mazurkas für Pianoforte à 2 ms. Nr. 1, 2. 15 Sgr.

Tedesco, Ignace, Souvenirs des grands maîtres Allemands. 7 Transcriptions pour Piano. Op. 112. Nr. 1. Le Conte des „Saisons" de Haydn. 15 Sgr.

————, Idem Nr. 2. A Chloë. Chanson de Mozart. $12^1/_2$ Sgr

————, Idem Nr. 3. Le Menuet de „la Symphonie en Sol mineur" de Mozart. $12^1/_2$ Sgr.

————, Idem Nr. 4. Marche des „Ruines d'Athènes" de Beethoven. 15 Sgr.

————, Idem Nr. 5. Chanson des Nymphes de l'Opéra „Oberon" de Weber. $12^1/_2$ Sgr.

————, Idem Nr. 6. Polonaise de l'Opéra „Faust" de Spohr. 15 Sgr.

————, Idem Nr. 7. Marche des ouvriers du „Songe d'une nuit d'été" de Mendelssohn-Bartholdy. 15 Sgr.

Im Verlage von **C. F. Kahnt** in *Leipzig* ist erschienen:

Für Männergesangvereine!

Sechs Chöre

für

vier Männerstimmen,

componirt von

C. F. ADAM.

Op. 10. Preis 1 Thlr.

Leipzig, den 4. November 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 19.
Einundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung

am 1.—4. Juni 1859.

Zweiter Bericht*).

(Fortsetzung.)

Es läßt die Musik blos dann hervortreten, wenn wirklich musikalische Situationen dieses zur Nothwendigkeit machen, ist im Stande, vermittelst der den Gesang um vieles an Schnelligkeit überragenden, musiklosen Recitation unfügsame Stellen in kurzem hinter sich zu lassen. — Sind diese letzteren allerdings stark im Gedicht vertreten, so liegt dann stets die Gefahr nahe, aus Scheu, unmusikalische Verse zu illustriren, dem Hinzutreten des Tones zum Worte allzusehr den Charakter der Zufälligkeit zu verleihen. Und da die melodramatische Form ohnehin immer nur als erlaubte Aushülfe betrachtet, ihrem Wesen nach nichts vollkommen Befriedigendes genannt werden kann, so dürfte es nicht gerathen erscheinen, Stoffe zu wählen, welche so problematischer Natur haarscharf bis zu der Grenze der Berechtigung hindrängen würden. Eine gewisse Symmetrie nämlich erscheint ja doch bei jedem Kunstwerke nothwendig, bei dem musikalischen aber deßhalb am meisten, weil die Parallelen nicht gleichzeitig, wie bei Anschauung von Bauwerken, sondern erst nach einander vom Hörer erfaßt zu werden vermögen. Eine solche darf daher auch im melodramatischen Genre nicht vermißt werden, muß sich besonders kundgeben in den Verhältnissen der durch Eintritte der Musik verursachten Abschnitte. Diese letzteren dürfen nie zu stark anwachsen, die bloße Recitation darf nie eine wirklich bedeutende Zeit allein für sich in Anspruch nehmen, soll nicht das ohnehin schon seiner schwierigen Ausführung wegen gefährliche Kunstgenre seinem eigentlichsten vereinigenden Charakter nach aufgehoben werden. Andrerseits aber lasse man die Musik wieder nicht zu stark hervortreten, wie dies in Schumann's „Schön Hedwig“ zu Anfang und Ende der Fall ist. Lag vorhin die Gefahr nahe, daß eine längere Enthaltung vom Tone Kälte und Farblosigkeit erzeuge, so erscheint hier die Möglichkeit, daß das Gedicht und der vortragende Leser oder Schauspieler durch die beigefügte Begleitung erstickt werde.

Wie unsere geneigten Leser sehen, ist also die Vertheidigung des in Rede stehenden Kunstgenres mit manchem „Wenn“ und „Aber“ verbunden. Eine erlaubte Aushülfe, um schöne poetische Werke, die für Programmmusik sich wegen vorwiegend dramatischer Elemente nicht eignen, der Gesangscomposition jedoch durch Längen und musikalisch ungefüge Stellen widerstreben, — dennoch tonlich lebendig zu machen, verlangt es bis jetzt, wo so wenig dieser Art geschaffen, einen Meister zu seiner Behandlung, einen Künstler, der vor allem versteht, sich unterzuordnen, zugleich aber keine Gelegenheit zum Eingreifen vorbeizulassen, und, was von Alters her am schwierigsten gewesen, mit wenig Strichen viel anzudeuten. — Setzen wir aber auch noch hinzu: einen Componisten, welcher poetisches Gefühl genug besitzt, keine Fehler in der Wahl der Dichtungen zu machen, Werke aufzufinden, bei denen wirklich die eben besprochene Art der künstlerischen Behandlung zur Nothwendigkeit wird und die, hinlänglich gehaltvoll, die Mühe der Arbeit zur Belohnung umwandeln.

Solche Meister sehen wir in Schumann und Liszt vor uns. Der erste, eigentlicher Wiederbeleber des Melodramas, hat mit dem „Haideknaben“ jedenfalls einen sehr glücklichen Griff gethan. Denn das Gedicht, obwol vielfach angegriffen wegen seines gräßlichen Vorwurfs, scheint uns mit Unrecht verketzert zu werden. Es berührt nämlich eine Seite deutscher Empfindung, welche, in den niederen Schichten fort und fort genährt, eine merkwürdige Lebenszähigkeit Jahrhunderte hindurch bewiesen hat, und als deren carikirte Aeußerungen jene vielberühmten Jahrmarktsleiereien, die noch jetzt im vollen Flore stehen, angesehen sein wollen. Aus dem Mittelalter, den Zeiten des Faustrechtes herauf haben sich diese Erinnerungen gräßlicher Gewaltstreiche, schnöder Gefühllosigkeit im Volke erhalten, sind einzelne acute Fälle mit jenem schauerlichen Be-

*) Fortsetzung aus Nr. 9. Wir bitten, die längere Unterbrechung zu entschuldigen. Es wurde dieselbe veranlaßt durch eine Reise unseres bisherigen Referenten Dr. Pohl und das Nichteintreffen einer von ihm gelieferten Fortsetzung. Um keine allzugroße Unterbrechung entstehen zu lassen, und insbesondere auch das Erscheinen der Brochure über die Tonkünstler-Versammlung, die, bereits vollständig fertig, nur noch Obiges sowie den in nächster Nummer mitzutheilenden Schluß aufzunehmen hat, nicht länger hinauszuschieben, ersuchten wir einen anderen geschätzten Mitarbeiter d. Bl. um die Beendigung des Referats. Eine mögliche Inconsequenz der Auffassung ergiebt sich hieraus keineswegs, da wir Alle in den Hauptpuncten einer Ansicht sind. Diese Fortsetzung schließt sich demnach auch darin streng an das Vorausgegangene an. D. Red.

hagen, welches die große Menge zur Anschauung von Hinrichtungen treibt, poetisch eingekleidet, gesungen und verbreitet worden. Und bis auf die neueste Zeit erfreut sich das ganze Genre der Schauer- und Mordgeschichten, — fast stets freilich auf die rohste Weise behandelt, bei einer beträchtlichen Menge fortwährender großer Popularität. Sollte dieser Umstand nun nicht genügend sein, einen genialen, aus dem kernigen Volksleben der Dithmarschen hervorgegangenen Dichter, wie Friedrich Hebbel, zu künstlerischer Behandlung eines derartigen Stoffes Veranlassung zu werden? Was unsere Meinung belangt, so sind wir kaum zweifelhaft, daß ein Raisonnement wie das obige über die Volksthümlichkeit dieser großen Vorwürfe dem Schaffen vorhergegangen, — fest überzeugt aber davon, daß die Behandlung selbst eine echt künstlerische zu nennen ist. Die enorme Plastik in der Zeichnung der Staffage, der Figuren, die schöne Idee des vorahnenden Traumes, und der wunderbar versöhnende Schluß, alles giebt Kunde von der Meisterhand, — die hier experimentirt hat, ohne durch bemerkbare Absichtlichkeit zu verstimmen. — Und um endlich zu unserer Hauptfrage zurückzukommen: abgesehen von ihrem poetischen Werthe erscheint die Dichtung wie geschaffen zur melodramatischen Bearbeitung. Musikalisch in ihren Grundzügen, da echt menschliche Gemüthsbewegungen den Hauptangelpunct der Handlung bilden, — dramatisch in der raschen Entwicklung der Situation, — und doch für den Gesang nicht geeignet, wegen einzelner musikalisch unfügsamer Stellen, so vereinigt dies Poëm alle nöthigen Factoren in sich, welche das in Rede stehende Kunstgenre verlangt. — Ja, das Unheimliche der Situation wird eben durch die tonlose Sprache in einer Weise erhöht, wie dies der Musik nicht möglich sein würde. Denn letztere mit ihrem geordneten System der hohen und tiefen Lagen kann begreiflicherweise weder das ganz Klanglose, Dumpfe, Hohle, noch auch das in höchster Leidenschaft natürliche Klangüberragende künstlerisch gewähren; und so kommt es, daß manche Sängerinnen in Momenten höchster dramatischer Belebtheit die Musik vergessen und gewisse Passus sprechen statt zu singen. Streng genommen, ein trotz aller noblen Wirkungen, die eine Schröder-Devrient hiermit erzielt haben soll, doch kein künstlerisch zu rechtfertigender Effect, da durch ihn die Illusion der „singenden Personen" aufgehoben wird. Eine Illusion, die in der Oper mit großer Peinlichkeit aufrecht erhalten werden muß, wenn anders der Eindruck ein totaler, einheitlicher bleiben soll, — beim Melodrama jedoch gar nicht stattfindet, und infolge dessen auch nicht verletzt werden kann. —

Verzeihe der Leser diese abermalige Abschweifung. Denn leider werden solche nur zu häufig hervorgerufen durch Besprechungen neuer Kunstarten, so lange es principielle Fragen gilt und empirisch zusammengetragen werden muß, was dafür oder dagegen spricht. —

Das andere Gedicht, „Schön Hedwig , um uns zu diesem zu wenden, erscheint als ein nicht so glücklicher Griff. Zwar ist die Auffassung der Liebesfrage originell, wie von Hebbel zu erwarten, doch findet sich sonst eine Kälte und Nüchternheit in der Farbe, welche uns nicht zusagen will und Schumann wahrscheinlich veranlaßt hat, die Staffage des Festes so breit auszuführen, wie dies am Anfang und Schluß zu ersehen ist.

Wie ausgezeichnet dagegen die Wahl der Bürger'schen „Lenore" zu nennen ist, brauchen wir wol unseren deutschen Lesern nicht erst zu sagen. Anerkannt als Muster in der Ballade, und zugleich das erste Gedicht in unserer Literatur, welches Farbe entwickelt, macht es allerdings poetisch allein schon einen derartig musikalischen Eindruck, daß eine Hebung durch die Musik überflüssig, ja fast unmöglich erscheinen könnte. — Schwierig wenigstens blieb die Aufgabe auf jeden Fall, musikalisch den richtigen Ton der Entsetzen erregenden Nachtscenen des Poëms zu treffen, da in unserer Kunst derartige Tinten noch so wenig angewendet wurden, und, wenn es geschah, Gegner sich in hinreichender Menge fanden, die über Fratzenhaftigkeit, Materialismus und Gott weiß, was noch alles ein Zetergeschrei erhoben. Jedoch vergeblich! Liszt's „Lenore" zeigt uns aufs Neue, ein siegendes Beispiel, das sich unzähligen schon vorhandenen zugesellt, — wie wenig schließlich alle diese Demonstrationen nutzen werden, — wie wenig sie das Rechte treffen. Die Musik unserer Tage ist eben noch keine fertige Kunst, und wesentlich in einem Erweiterungs- und Entwicklungsproceß begriffen. Dies beweist allein schon die Menge neuer Aufgaben, welche in den letzten zehn Jahren ihr zugeführt, glücklich von ihr gelöst worden sind, — und die früher zu bewältigen für eine Unmöglichkeit angesehen worden wäre; die Fülle neuer Töne ferner, die angeschlagen, neuer Verbindungen, die gefunden, neuer Formen, die ausgebildet worden, ohne daß die Kunst darüber zu Grunde gegangen wäre. Im Gegentheil: solch frisches Leben, solch kühnes Entdeckungsfeuer will uns viel eher ein Zeichen neuer, mächtiger Erhebung, als mattherzigen Epigonenthums erscheinen. War es doch in der Sturm- und Drangperiode unserer Literaturgeschichte, welche in der That viele Parallelen bietet für die heutigen musikalischen Gährungen, nicht anders, — zeigten doch auch dort die glänzenden Resultate, zu welch entsetzlichen Dummheiten mittelmäßige Kritiker stets sich angetrieben fühlen, wenn sie etwas Großes und Gewaltiges wittern. — In welch erbaulicher Weise über Liszt, dessen merkwürdige Aehnlichkeit mit Schiller nach und nach immer mehr zu Tage tritt, — bereits geschrieben worden, wird unseren Lesern wol bekannt. sein, und was die „Lenore" betrifft, so sind wir überzeugt, daß trotz der einmüthigen Begeisterung, mit welcher dieselbe in der Sonnabend-Matinée aufgenommen worden, doch noch manche merkwürdige Dinge später hierüber zu lesen sein werden.

Nach unserer Ueberzeugung aber zählt diese neue Schöpfung zu den meisterhaftesten Gebilden des großen Componisten. Hervorheben möchten wir an derselben hauptsächlich die große Zurückhaltung dem Werke des Poeten gegenüber, eine Eigenschaft, die alle Hörer und Leser zugestehen werden, und seltsam zu der angeblichen „Maßlosigkeit" ihres Schöpfers passen will. Mit sehr feinem Tacte hat nämlich Liszt in der ersten Hälfte des Werkes zu schweigen verstanden, — mit Ausnahme der Begrüßung, welche den heimkehrenden Soldaten zu Theil wird, nur ganz kurze, aus wenigen Tacten bestehende Abschnitte eingestreut, in denen das Seufzen und Stöhnen Lenorens, wie ihre allmälig ausbrechende, selbstvergessene, zur Gotteslästerung sich steigernde Wuth sich darstellen sollen. Erst mit dem Beginn der Unterredung (holla, holla! thu auf mein Kind), also mit dem Eingreifen des dämonischen Elementes, hört auch diese sporadische Betheiligung der Musik auf, fängt diese an, in langen Zügen, obwol immer mit weiser Mäßigung, und ohne je dem Declamator zu nahe zu treten, sich zu entfalten. Nur selten unterbrochen und in gewaltiger Steigerung schreitet sie nun neben dem unheimlichen Gedichte einher, charakteristisch jede grause Farbe wiedergebend, jedes einzelne Bild ausmalend, und doch nie einem hier nahe liegenden, schlimmen Realismus verfallend. Nur ein starker, plötzlich hereingeworfener Accord (mit schwanker Gert ein Schlag davor) möchte überfein Fühlenden vielleicht als unberechtigte Detailzeichnung erscheinen, wir aber würden nur dann mit

jenen übereinstimmen, wenn die angeführte Stelle nicht mit in die dämonische Situation gehörte. Denn es ist etwas Anderes, ob von einem Geist nächtlicher Weile auf übernatürliche Art ein Thor gesprengt wird, oder ob diese Thatsache keinen ungewöhnlichen Charakter in sich trägt. Im ersteren, hier stattfindenden Falle hat unserer Meinung nach die Musik stets das Recht, auch als Detail-Malerei einzugreifen, ohne daß der idealistische Stempel des ganzen Werkes eine Vernichtung zu fürchten hätte. — Bewunderungswerth erscheint übrigens die Behandlung des im ganzen doch stets farblosen Claviers, welches hier, wie schon erwähnt, ein so eigenthümliches Colorit bekundet, daß sofort die Meisterhand Liszt's auch ohne Angabe seines Namens zu erkennen wäre. Stellen, wie die folgenden, „Komm Küster", „Sassa, Gesindel", „des Reiters Koller", „Lenorens Herz mit Beben" sind so wunderbar gefärbt, daß wir gern das Orchester, welches der sehr schwierigen Begleitung halber kaum zu substituiren wäre, vermissen wollen. Was die Objecte des Colorits, d. h. den eigentlichen musikalischen Inhalt betrifft, über welchen wir hier noch gar nicht gesprochen, so sind wir allerdings diesem noch einige Worte schuldig, wir sagen Worte, obwol Seiten über die originelle Schöpfung zu schreiben wären, wenn dadurch nicht der Raum für die Besprechung der Graner Messe zu sehr verkümmert werden würde. Daß die „Lenore" originell sei, brauchen wir unseren Lesern gegenüber wol nicht zu betonen, da wir uns allmälig gewöhnt haben, bei Liszt's Werken diese Eigenschaft unbesehen vorauszusetzen. Aber daß sie hervorragend originell, werden auch die mit Liszt Vertrauten nach den ersten wenigen Tacten eingestehen müssen. Daß sie aber auch Einheit, formelle, thematische Einheit besitze, ist eine Thatsache, die sich bei dieser Art von Werken nicht so ohne weiteres versteht, obwol von Liszt's enormer Gestaltungskraft, wie wir sie in seinen symphonischen Werken zu bewundern genug Gelegenheit haben, etwas Derartiges gleichwol erwartet werden konnte. Lassen wir die oft wiederkehrenden Tacte, welche Lenorens Angst und Verzweiflung zeichnen, aus den Augen, — beginnen wir überhaupt mit der nächtlichen Erscheinung des Geliebten, so können wir in der erst unisono, nachher abwechselnd als Melodie oder als Baß erscheinenden kurzen Folge fis, his, cis, d, [Notenbeispiel] das Material erkennen, aus welchem der Meister fast den ganzen folgenden Bau ausgeführt hat. Die verschiedenartigsten Stimmungen wechseln, aber immer klingt wieder durch der unheimlich düstere Grundton, ebensowol bei den grausig dunkeln Stellen: „holla, holla, thu auf mein Kind", „des Reiters Koller Stück für Stück fiel ab", als bei der luftig leichten Schilderung des körperlosen Gesindels, des grausenhaf hastigen Rittes. Und die Wiederaufnahme des zuerst erwähnten Motives am Schlusse (bei den Worten: „Gott sei der Seele gnädig") sichert das Werk vor einer Zweitheiligkeit, befestigt durch Anknüpfung an den Anfang die Einheit der Form aufs Vollkommenste.

(Schluß folgt.)

Bücher, Zeitschriften.

Otto Jahn, W. A. Mozart. Erster Theil. Mit zwei Bildnissen Mozart's in Kupferstich und einem Facsimile seiner Handschrift. gr. 8. cart. XXXX und 716 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 3 Thlr.

Otto Jahn, W. A. Mozart. Zweiter Theil. Mit dem Bildniß Leopold Mozart's in Kupferstich und zwei Facsimiles von W. A. Mozart's Handschrift. gr. 8. cart. 568 S. Ebendas. Pr. 3 Thlr.

(Fortsetzung.)

Wir kommen zum zweiten Theile; in dem Rahmen: Mannheim, Paris, München (1777—1781) stellt sich uns hier das farbenfrische Bild von Mozart's Wanderjahren vor. Keine der Prüfungen, die das Genie in seinem Zusammenstoß mit der Welt zu durchlaufen hat, fehlt in dieser wichtigen Epoche, aber das erste bedeutende Meisterwerk des jungen Künstlers, sein „Idomeneo", hinterläßt uns an ihrem Endpuncte die frohe Gewißheit, daß dieses Genie aus den Prüfungen geläutert hervorgegangen ist, nicht darin versunken, nicht verkümmert, wie manches andere vor ihm und vielleicht auch bis in unsere Zeit hinein. Den Entwicklungsgang vor Allem nach dieser Richtung hin darzustellen, das war Jahn's Vorsatz; und wir unsrerseits würden dem Biographen Seite für Seite seines Werkes zu folgen haben, wollten wir Alles und Jedes darin nach Verdienst würdigen. Aber was wir schon oben zu unserem Vortheil ausgebeutet haben, die Voraussetzung: daß Keiner unter uns mit den äußeren Fahrten und Schicksalen des herrlichen Tonmeisters unbekannt sei, — das überhebt uns auch hier und fernerhin der Mühe, neben den specifisch musikalischen Seiten, die wir vorzugsweise zu berücksichtigen haben, auch derjenigen in Jahn's Werke zu gedenken, die den Menschen in Mozart vorführen, und die auf langen Wegen, von der Zeit der Jugend in Salzburg an, bis zur Uebersiedelung nach Wien im Jahre 1781, in diesem zweiten Theile den weitaus größeren Raum für sich in Anspruch nehmen.

Ein schlichtes, anmuthendes Thema eröffnet den Band: eine Schilderung von Mozart's fernerem Leben in Salzburg im Vaterhause. Kindesliebe, neidloses Verhältniß der Geschwister, Erstarkung der sittlichen Grundzüge, die größte Emsigkeit in musikalisch-technischer Fortbildung, und eine fast minutiöse Rechenschaft über das Erlernte und das zu Lernende, das sind jene Dinge, die mancher ehrgeizige Thor zu überspringen sucht, die im Gegentheil für Mozart das Fundament wahrhaft bedeutender Zukunft geworden, und in den Augen seines Biographen der näheren Beachtung würdig sind. Maßhalten, anregender Umgang mit Kunstgenossen, Liebe zur Natur, das Bemühen, eine frühreife Treibhauscultur zu verhindern und dabei die echte Liebenswürdigkeit, die durch bittere Erfahrungen nicht erstickt wird: das sind weiter sodann die Samenkörner, aus denen sich eben so viele segensreiche Früchte für unsre deutsche Kunst ergeben sollten. Und auf all diese Dinge kann nicht oft genug, nicht mit zu großem Nachdruck hingewiesen werden; hundert glänzende Beispiele haben zu allen Zeiten gezeigt, wie ihr Gegentheil auch die größte Begabung zum verfehlten Ziel geführt hat, hundert andere Beispiele haben gelehrt, wie auch die geringer begünstigte Künstlernatur mit jenem einsichtsvollen Ernste Großes zu erlangen vermöge.

So mit den Waffen der Sittenreinheit und dem wahren, berechtigten Stolze des Künstlers versehen, möge der junge Mozart die Welt durchpilgern, in Mannheim den Schlingen der Sinnlichkeit nahekommen, in Paris die ganze Hohlheit des Lebens erkennen und tausend Verführungen auf sich wirken lassen, — er wird nach Alledem der Vorige sein; im ungetrübten Bewußtsein seiner besseren Natur, wird er nach kurzem Rausche zu seinem Ideale zurückkehren, und in seiner Oper „Idomeneo" dem geistig stets nahegebliebenen Vater als treuer Sohn den ersten Beweis seiner gereiften Bildung überreichen,

jener Bildung, die auch dem Genie, und diesem am allermeisten, zur Ergänzung und Vollendung noththut. — „Am 23. Sept. 1777 früh Morgens fuhr Wolfgang mit seiner Mutter von Salzburg ab und ließ den Vater trostlos zurück", — so beginnt der zweite Abschnitt unsres zweiten Theils. Zunächst geht er nach München, wo mancherlei ceremonielle Besuche den Eintritt in weitere Kreise und eine Gelegenheit zu öffentlichen Leistungen begünstigen sollten, und wo im Schlosse zu Nymphenburg der Kurfürst dem in seinen Erwartungen getäuschten Mozart durch den Bischof jene bekannte Antwort geben ließ.

Mancherlei Schilderungen des damaligen Münchener Musiklebens dürfen uns nicht aufhalten. Der dritte Abschnitt sieht Mozart in Augsburg beim Orgelbauer Stein und in öffentlichen, nicht eben sehr erfolgreichen Concerten; der vierte bis siebente führen in Mannheim neben den bedeutenden Leistungen des jungen Virtuosen, seinen vergeblichen Anstalten zu einer festen Anstellung bei Hofe, einer glücklichen Charakteristik dortiger Zustände und Mozart'scher Opernpläne die tiefen Seelenkämpfe vor Augen, in die sich Mozart durch Aloysia Weber verwickelt sah. Schon hatten die über Erwarten schlechten Erfolge Wolfgang's den von Sorgen gequälten Vater verstimmt, der immer neue Wünsche nur mit Klagen zu erwidern fand — nun trat die leidenschaftliche Liebe des für Frauenneigung empfänglichen, und gerade jetzt des Verstandes doppelt bedürftigen Sohnes hinzu — in der That, mit wie getheilten Gedanken mochte Mozart immer wiederholt die Mahnung anhören zum Aufbruch nach Paris; wie mochte ihn namentlich die Liebe zu seiner Aloysia neben den Plänen, für die deutsche Bühne zu wirken, mit starken Banden zurückhalten von dem Strudel der Weltstadt. Aber die Verhältnisse drängten, und die schonende Weise, in der Vater Leopold der Neigung des Sohnes entgegenkam, die in größter Dürftigkeit lebende Weber'sche Familie zu unterstützen suchte, brachte Wolfgang zur Erkenntniß: „er beugte sich mit schwerem Herzen, aber in kindlicher Ergebung unter den Willen des Vaters."

Wir haben Wolfgang's Aufenthalt in Paris vor uns. Was konnte der deutsche Meister Wesentliches lernen an dem Orte, wo die angesehensten Kreise für seinen jetzigen Standpunct ebenso wenig Verständniß zeigten, als sie vor vierzehn Jahren das Wunderkind in ihm bewundert hatten! Auffallen freilich muß es, daß auch der eben entsponnene Kampf der Gluckisten und Piccinisten Mozart kein reges Interesse abzugewinnen vermochte. Treffende Schilderungen damaliger Lieblings-Componisten der Pariser Oper und ihrer Mitglieder runden auch diesen achten Abschnitt zu einem culturhistorischen Genrebilde. — Der folgende hebt aus jener bunten Menge den Mann hervor, der als ein Reformator der Oper seiner Zeit zu betrachten ist: Gluck, und bei dieser Gelegenheit entwickelt der gelehrte Biograph eine Fülle von Ideen über den Zweck und die Mittel dramatischer Musik, aus denen einerseits das vollständige Verständniß jenes Meisters in den meisten Beziehungen, andrerseits die Wahrnehmung hervorgeht, daß der Biograph es nicht immer versteht, aus wichtigen Thatsachen richtige Schlüsse zu ziehen, oder das Historische von einem höheren Standpuncte aus objectiv zu betrachten. Alle jene Ansichten, zu denen sich Gluck in der Dedication seiner „Alceste" bekennt, findet Jahn richtig, — „es handele sich nur um ihre Anwendung durch die künstlerische Gestaltung. Bei einer Musik, die der Dichtung dienen und einzig ihr lebendigeren Ausdruck verleihen soll, hat man Grund, nach dieser zu fragen." Jahn thut das, und er findet in den Textbüchern Gluck's mit uns nur einen matten Abklatsch der französischen Hoftragödie. Ganz treffend weist er ferner den Mangel in der Massenbeherrschung, das Fehlen des Ensemblesatzes, der dramatischen Wechselbeziehungen der Personen nach; aber er geht gewaltig irre, wenn er behauptet: es sei die Gluck'sche Weise der Composition in mancher Beziehung jene der gleichzeitigen italienischen und in anderen Puncten der heutigen französischen Oper; er vergeht sich auf der anderen Seite an dem Geiste der Dramatik, wenn er als eine „gemeine Illusion" die Forderung bezeichnet, daß die Musik, ohne breite Ruhepuncte im Style der älteren Oper, stetig mit dem Gange der Handlung fortschreite, mit einem Worte: unser Biograph bietet das Beispiel eines nicht in der Gegenwart und ihren Errungenschaften heimischen Gelehrten, der das Offenbare und vor Aller Augen fertig Daliegende mit Umsicht verwaltet — jede Neuerung dagegen als eine Störung aufnimmt, die jedenfalls auf ein geringstes Maß zu beschränken sei.

Im zehnten Abschnitt durchlaufen wir die betrübende Reihe von halben Erfolgen, von widrigen Umständen, die vom Eintritte ab den Aufenthalt des Meisters in Paris bezeichnen. „So war Mozart" — beginnt der elfte Abschnitt —, „ohne sich in Paris wohl und behaglich zu fühlen, und ohne erhebliche Erfolge seiner Bemühungen wahrzunehmen, in seiner Weise thätig, um es dort allmälig zu einer geachteten Stellung zu bringen, als ein Ereigniß eintrat, das ihn und die Seinigen heftig erschütterte:" der Tod seiner Mutter. Des schmerzerfüllten Mozart nahm sich nun zwar Grimm an — was aber durfte Mozart für seine Entwicklung in Paris erwarten? Und auch der besorgte Vater drängte nun ebensosehr zur Heimkehr nach Deutschland, als er früher dringend nach Paris gewiesen hatte; lange Unterhandlungen, Schwankungen beiderseits; — am 26. Sept. 1778 endlich verläßt Wolfgang Paris, das ihm reiche Erfahrungen aller Art, aber wenig Freude und Erquickung gebracht hatte, mißmuthig und verstimmt, wie er dahin gekommen war. — Nach einigem Aufenthalte in Straßburg und Mannheim langte er — wie der zwölfte Abschnitt erzählt — am 25. December in München an: dort fand er Webers, und seine Aloysia als Sängerin bedeutend fortgeschritten. Eine Bravourarie stammt aus dieser Zeit als Abschiedsgruß. Der dreizehnte Abschnitt führt Wolfgang ins väterliche Haus zurück; da entstehen zahlreiche Compositionen; Jahn bringt sie und in Verbindung damit die innere Entwicklungsgeschichte des Schöpfers vor Augen: Symphonien, eine Serenate, eine Ouverture, zahlreiche Claviercompositionen und Kirchenwerke, und endlich die verschollene Musik zu dem heroischen Drama „Thamos, König in Egypten" von Gabler und eine ernsthafte Operette: „Zaide" stammen aus dem Jahre 1780, als er in Salzburg weilte.

Wir gehen zum fünfzehnten Abschnitt über — und sehen mit dem Jahre 1781 Mozart's erste Oper von bleibender Bedeutung: „Idomeneo" entstehen. In freierer Lage, während seines Aufenthaltes zu München, das Beispiel Gluck's vor Augen, und die lockende Aussicht auf würdige Wirksamkeit — alles dies kam zu Hülfe, den jugendlichen Meister in verdoppeltem Schritt einem Höhepuncte entgegenzuführen, der von seinem Biographen volle Würdigung und eine Beurtheilung findet, die zwischen Lob und Tadel schwankt, und in solcher Weise recht wirksam vorbereitet auf das Größere, das noch zu erwarten stehe. In großer Ausführlichkeit steht verzeichnet, was von der ersten Probe an bis zur Aufführung in des Meisters Seele, und in den Kreisen um ihn herum vorging; in großer Farbenfrische thut sich uns die Stellung auf, die Mo-

zart's Werk, zwischen Hergebrachtem und Eigenen mitten inne, auf der Scheide der italienischen Herrschaft veralteter Formen und dem Erblühen deutscher Wahrheit des Styls einnimmt; mit innigstem Beifall folgen wir dann den Aeußerungen des über seinen Erfolg beglückten Meisters, die er über das eigene Werk an seinen Vater richtet. Die Sologesänge, Chöre, die Behandlung des Recitativs, die Bereicherung des Orchesters — Alles findet vom Biographen tief eingehende Zergliederung und wir schließen uns ihm an, wenn er in einigem Widerspruch zu dem vorher einschränkenden Lobe seine Analyse mit den Worten beendet: „Fassen wir das Resultat unserer Betrachtungen zusammen, so erkennen wir in „Idomeneo" das Werk des zu völliger Selbständigkeit gereiften und in frischer Jugendkraft stehenden Meisters. Nur in den Rücksichten auf äußere Verhältnisse, welche er in einzelnen Partien noch nehmen mußte, lag es, daß die Opera seria nicht ganz von den zufälligen, nicht im Wesen der Oper begründeten Unzuträglichkeiten befreiet wurde", — wir schließen uns diesen Worten an und bedauern, daß Mozart in der That auf „äußere Verhältnisse" noch zu viel Rücksicht genommen. Denn frei, aus der Fülle seines Schaffensdranges heraus und nur den Gesetzen der Kunst, nicht den Fesseln der Mode folgend, schaffe der wahrhafte Künstler; — und daß wir in „Idomeneo" noch nicht den in seiner Eigenthümlichkeit gereiften Mozart zu bewundern finden, wie Jahn es thut, das hat eben darin seinen Grund, daß wir Mozart noch mit sich selber und mit den „äußeren Verhältnissen" kämpfen sehen, noch nicht mit den Aufgaben dramatischer Kunst vertraut, noch viel zu sehr specifischer Musiker, als daß er jetzt schon — und im ganzen Umfange hat er es nie vermocht —, die Mittel gegen einander abzuwägen, manche lockende Reize seiner besonderen Kunst aufzugeben vermochte für den Zweck der gemeinsamen Kräfte im musikalischen Drama. Wenn ferner Jahn auf Kosten Gluck's dem Schöpfer des „Idomeneo" den Vorzug giebt, weil dieser nicht „die bestimmt ausgesprochenen Formen der Oper"(?) soviel als möglich aufgehoben und für die dramatische Situation einen ganz freien Ausdruck zu gewinnen, vielmehr diese Formen möglichst zu schonen gesucht habe, so müssen wir ihm mit allem Nachdruck sagen, daß dies eine ebenso beschränkte als die freie Entfaltung der Künste beschränkende Ansicht ist; daß Mozart vor Allem auch in seinen Opern Musiker ist, das wissen wir Alle: wer kann aber nachweisen, daß auf der anderen Seite das Gluck'sche Princip einseitig gewesen sei? Jahn behauptet, aber er beweist es nicht! Musikalische Gestaltung ist kein Gegensatz zu dramatischer Charakteristik, viel weniger ist diese in jener als Theil enthalten; noch auch ist darum Mozart universaler und tiefer denn Gluck, — fassen wir vielmehr nach Jahn's eigener Meinung als maßgebend das Wesen und die Gesetze der Kunst, die allgemeinen Grundsätze der Aesthetik ins Auge, so ergiebt sich von selber, daß in einer Kunstgattung, in der verschiedene Künste zu einem Zwecke zusammenwirken, derjenige Meister der universale, der am tiefsten wirkende, der am vielseitigsten gestaltende und am meisten charakterisirende heißen muß: der sie alle, die einzelnen Kräfte, in organischer Weise zusammenfügt und die Mittel einer jeden am rechten Orte in passender Weise verwendet. Möge man Mozart schon in seinem „Idomeneo" den Preis zuerkennen, was technische Fertigkeit, die Durchbildung des Orchesters und den reichen Strom der Erfindung betrifft: als dramatisch-gestaltender Musiker steht er in jeder Beziehung hier, wie in manchen Puncten auch später noch, dem großen Zeitgenossen nach. Und seinem Biographen geben wir zu bedenken, daß unsre Gegenwart, die auf gleichem Gebiete mit Erfolg und bedeutenden Kräften ringt, wol einer sorgfältigeren Rücksichtnahme würdig wäre, als diese Gesammtauffassung des Verhältnisses zwischen Mozart und Gluck sie zeigt; aus diesem Spiegelbilde der Gegenwart würde sich dem Biographen bald ergeben haben, worin auch der einsichtige Theil des Publicums die Aufgabe der Oper erblickt, und worin das wahrhaft für alle Zeit gültige Große bei Mozart zu suchen ist. Das aber ist nicht im vollen Umfange der Fall bei seinem „Idomeneo", und aus diesem Grunde müssen wir es ungerecht und wenig einsichtsvoll nennen, wenn an dieser Stelle bei Jahn die Wagschaale dem Musiker sich zuneigt, wo es gilt, den einseitigen Standpunct als einseitig zu verwerfen! —

Wir sind am Ende des zweiten Theils: Mozart, des ferneren Aufenthaltes im einsamen Salzburg müde, tritt Mitte März 1782 in die Dienste des Erzbischofs zu Wien — dort sollte sich sein Schicksal erfüllen. An Beilagen finden wir dem zweiten Theile beigegeben: scherzhafte Briefe, komische Erfindungen und Dichtungen Mozart's; seine Urtheile über Abt Vogler, einen Brief Leopold Mozart's an seinen Sohn nach Mannheim, der die tiefsten Blicke in das Verhältniß zwischen Beiden gönnt; die Briefe, welche den Tod der Mutter betreffen; den ursprünglichen Text der Hymne: „Schon weichet dir, Sonne!" und die Verhandlungen über die Textesveränderungen im „Idomeneo". Diese letzteren sind in der That ein Beweis für die Bereitwilligkeit, mit der sich das dramatische Bedürfniß in Mozart dem Musiker fügte, wie auch für die Klarheit, womit er jedes Einzelne erwog und modelte, bis es sich seiner musikalischen Eingebung fügte. — Ein Brief aus Paris, als eben die Mutter gestorben ist, sowie zwei Notenbeispiele in facsimile und das Porträt Leopold Mozart's sind außerdem noch dankenswerthe Beigaben.

(Fortsetzung folgt).

Concertmusik.

Ferdinand Hiller, Op. 79. Christnacht. Cantate von Aug. v. Platen, für Solo-Stimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Clavier-Auszug. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.

———, Op. 75. **Ver sacrum** oder Die Gründung Roms. Gedicht von L. Bischoff, für Solostimmen, Chor und Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Clavier-Auszug. Pr. 5 Thlr. 15 Ngr.

(Schluß.)

Wenn wir „Die Christnacht" denjenigen Vereinen empfehlen durften, die nach altbekannter Weise das Anempfundene und Bekannte dem anregenden Neuen, mit regem Sinn zu Erfassenden vorziehen, so befinden wir uns gegenüber dem „Ver sacrum" in Verlegenheit, wem wir diese größere Composition, die ziemlich einen Concertabend zu füllen bestimmt ist, zuweisen sollen. Den großen Kräften der Hauptstädte? Nein, denn diese mögen sich an die Meisterwerke bedeutender Geister halten; ein Meisterwerk ist aber das „Ver sacrum" keineswegs. Oder den kleinen Kräften in kleinen Orten? Noch weniger. Text und Musik gehen, äußerlich betrachtet, über die Sphäre der Unbildung hinaus und wieder doch bietet der Eklekticismus des Hiller'schen Styls keine Entschädigung für die lange Mühe des Studiums. Könnten wir doch von der nüchternen Praxis absehen, könnten wir im Feuer der Begeisterung, über dem frohen Staunen die Bedürfnisse der Welt da draußen vergessen,

vielmehr die Kreise der Laien und Musiker auffordern, sich hinzugeben an die große Aufgabe, die hier zu lösen, ob auch Jahre darüber verflössen! Wie die Dinge stehen, bleibt uns nur die nüchterne Erwägung dessen, was der Verstand für den Tagesgebrauch nach bewährter Schablone geschaffen hat.

Das „Ver sacrum" oder „Die Gründung Roms", nach einem Gedicht von Prof. L. Bischoff componirt, das von einem guten Verständniß textlicher Behandlung zeugt, dehnt eine an sich wenig Verwicklung bietende Handlung in zwei Theile, in 28 Nummern aus. Nun sind zwar die einzelnen Nummern kurz, und der oft charakteristisch alterthümelnde und dramatisch spannende Styl hilft über manche, dem Inhalte nach nüchterne Stelle hinweg: dennoch dürfte eine Vorführung des ganzen Werkes nur von geringem Erfolge gelohnt werden; und zwar namentlich wegen des Mangels an Concentration. Das Volk von Alba longa wehklagt über die verlorene Schlacht, unter die Menge tritt der Priester, er weist auf die Großes verheißenden Worte des Kriegsgottes hin und dessen Forderung: daß „was in dem Frühling treibt und blüht, wo nur ein frisches, junges Leben glüht, das sei geheiligt ihm allein!" — Die Krieger ziehen aus und siegen. — Der zweite Theil fordert das Opfer; der Führer bietet sich an, seine Geliebte will ihm folgen — aber der Priester hat ein Zeichen erblickt: er heißt die ganze Schaar am Ufer der Tiber eine neue Wohnstätte suchen, und also das Opfer bildlich bringen. Und es geschieht. Lange Pausen mußten ausgefüllt, Unwesentliches ausgedehnt, manches nicht Hingehörige zwischengeschoben werden; auf solche Weise entstand nicht eine Handlung, sondern eine Anzahl lyrisch gedachter Situationen, und diese hat denn auch mit Geschick der Componist ins Auge gefaßt und vorzugsweise betont. Wir wollen demnach, statt unsere Leser durch eine Vorführung sämmtlicher 28 Nummern zu ermüden, einfach auf die Kernpuncte aufmerksam machen — manche Niete möge unbeachtet bleiben und mancher falsche Effect ungerügt.

Ein glänzendes Musikstück, leitet der erste Chor, namentlich durch das Abrupte in seinen Rhythmen: „Ihre Donner rollen", wozu jedesmal die Saiteninstrumente in 32steln schauern, in die Handlung ein. — Die folgenden Recitative können nur als Lückenbüßer betrachtet werden — hier zeigt sich aufs Schlagendste die geringe Kraft künstlerischer Begeisterung, der Beherrschung geistigen Ausdrucks. Auch das spätere „Gebet an Mars" ist äußerst schwach; in seinem festgegliederten Bau wirkt dagegen der Chor des Volkes „Mavors allein ist unser Hort", C dur $^{3}/_{4}$, recht anregend, das Allegro con fuoco des Priesters in Nummer 6 zeichnet sich durch Schwung und Prägnanz der Begleitung aus. Eine geringe Erfindung weisen die folgenden Partien auf, und das Solo der Vesta-Priesterin: „Heil'ge Nacht" muß sogar trivial genannt werden. Von wohlthuender Frische ist dagegen die elfte Nummer, Chor der rückkehrenden siegreichen Krieger, dem sich der Schlußchor des ersten Theils ebenbürtig anschließt. Kraft paart sich hier mit einem so tiefgreifenden Ausdruck, wie er im ferneren Verlaufe, im zweiten Theil, nicht wieder angetroffen wird. — Hiller läßt in all seinen Soli die natürliche Empfindung, die über ein nüchternes Arioso hinausgehende vollströmende Melodie vermissen: so können auch die nun folgenden Baßpartien des Priesters: „Ich bin allein", „Heil Euch, Albaner" und „Noch ist das Opfer" wenig Genuß bereiten; das Alles sind conventionelle Formen, wie sie der stete Umgang mit früheren Mustern ergiebt, aber nichts Eigenes, nichts fortführendes Neues findet sich. Entschädigung bietet ein lieblicher Chor der Hirten und Landleute: „Auf Feld und Flur", ein frisch erfundener Allegrettosatz. Mehrere längere Chöre im ferneren Verlaufe: „Ach, es ist hart" und „Ja, das ist Fluch", zerstückeln sich zu sehr, entbehren zu sehr eines großen Styls, sind zu sehr im übelen Sinne geistreich gemacht — auch den Einzelgesängen des Führers und seiner Geliebten merkt man das Geschrobene und dagegen wenig freudigen Opfermuth an. In schönem Ausdruck thut sich dann der Chor: „Still aufgeblühet" Nummer 24 hervor, dem das lebensfrische Allegro: „Ha, ein Feuerstrahl" folgt; und von hier ab geht es in stets wachsender Wirksamkeit und gleichbleibendem inneren Gehalt dem Schlusse zu, dem Chore C dur $^{4}/_{4}$: „Schon lenkt der Sonnengott." — Hier enden auch wir für diesmal; noch bleibt uns die Besprechung eines anderen, an Umfang und Inhalt bedeutenderen Hiller'schen Werkes, des Oratoriums „Saul" übrig, mit ihr möge denn in einer der nächsten Nummern auch eine abschließende Charakteristik des Componisten folgen. P. L.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Eine der besten Leistungen unseres Orchesters eröffnete das vierte Abonnementconcert am 27. October: die Anacreon-Ouverture von L. Cherubini. Selten ist es gegönnt, bei der Verschiedenartigkeit der Orchester-Bestandtheile allen ein gleiches Lob zu spenden; kommt noch dazu, daß der eine Theil, wie bei uns die Blechinstrumente, sehr zurücksteht und sogar zuweilen die bedeutendsten Stellen zu verderben geneigt ist, so hat sich die reine, ungetrübte Begeisterung auf die wenigen Werke zu beschränken, die den guten Bestandtheilen, in diesem Falle den unvergleichlichen Violinen, das Reich allein lassen. Das ist bis auf wenige Tuttistellen bei der Anacreon-Ouverture der Fall. Wenn wir nun sofort zum zweiten Instrumentalstück des Abends, der herrlichen Schumann'schen C dur-Symphonie übergehen, so müssen wir leider unser Lob bedeutend einschränken. Die an und für sich an manchen Stellen zu wenig durchsichtige Instrumentirung wurde durch die schreienden Trompeten und ihr Blechgefolge nicht eben durchsichtiger; auch war in der Einleitung wenig Festigkeit und im Anfange des zweiten Satzes viel Unsicherheit bemerklich. Das Andante und Finale gingen dagegen vortrefflich — der bedeutende Beifall war ein schöner Beweis, wie tief die Meisterwerke Schumann's sich allgemach im Bewußtsein unseres Publicums festgesetzt haben. — Die Solisten waren diesmal Hr. Henri Vieuxtemps und Frl. Ida Dannemann. Vieuxtemps spielte sein viertes Concert D moll und seine Phantasie über slavische Volkslieder. Die Leichtigkeit, mit welcher derselbe auch die größten technischen Schwierigkeiten überwindet, ist allbekannt. Nur wollte uns bedünken, als ob gerade dieses Concert ihm weniger Veranlassung bot, die bedeutsamen Eigenthümlichkeiten seines Spiels, die französische Eleganz, das geistreich Sprudelnde und Graziöse, im vollen Lichte zu zeigen; besser eignete sich hierzu die Phantasie über slavische Volkslieder. Der Beifall war selbstverständlich nach beiden Sachen bedeutend. — Frl. Ida Dannemann sang: Recitativ und Arie aus der Oper „Rinaldo" von G. Fr. Händel und die Arie: „Höre Israel" aus dem „Elias", in der ersteren Leistung machte sich wiederum neben großer Correctheit im Vortrage ein gewisser Mangel an Charakteristik und an hinreißender Leidenschaft bemerklich, in der zweiten weniger; hier waren auch das sichtliche Verständniß und die Beherrschung der physischen Anforderungen von günstiger Wirkung. Die Textaussprache konnte in beiden Fällen deutlicher sein. P. L.

Leipzig. Der Pianist Ed. Mertke ist vor Kurzem von einer Reise in Scandinavien hierher zurückgekehrt. Er gab in Norwegen zuerst in Bergen drei Concerte mit bedeutendem Erfolge, begab sich dann nach Drontheim und hierauf nach Christiania, wo er von der Theaterdirection bei seiner ersten Anwesenheit zu einem Concert engagirt war. Der Erfolg seiner Leistungen, u. a. Liszt'scher Transcriptionen und des

dritten Litolff'schen Symphonieconcerts hatten ein nochmaliges Auftreten zur Folge. In Gothenburg (Schweden) lernte er später die tüchtig wirkenden Musiker Smetana und Czarek kennen. Dort traf er auch das Ehepaar Nissen-Saloman. Mit diesen reiste er bis Kopenhagen, wo er Niels Gade in reger Thätigkeit traf und dann allein über Kiel und Hamburg zurück.

Halle, am 27. October. — Im Saale des „Kronprinzen" veranstaltete heute der Thieme'sche Gesangverein ein Concert, in welchem Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" und Mendelssohn's Finale aus der „Loreley" aufgeführt wurden. Derselbe Verein brachte vor einigen Wochen in der hiesigen Marktkirche zur Aufführung: Mendelssohn's 42. Psalm „Wie der Hirsch schreit" u. s. w. und zum Schluß der vorjährigen Concertsaison: Hiller's „Zerstörung Jerusalems", und es sei dies hier nachträglich erwähnt, um im Allgemeinen die musikalische Richtung zu bezeichnen, in welcher der Verein seine Hauptthätigkeit entwickelt. — In dem heutigen Concerte, zu welchem sich eine große Anzahl Zuhörer eingefunden (auch die HH. Musik-Dir. Hentschel aus Weißenfels und Engel aus Merseburg waren zugegen) lösten sowol die Sänger als auch das Orchester recht wacker ihre Aufgaben und der Eindruck war im Ganzen befriedigend. Die zwischen beiden Stücken fallende Pause füllte Hr. Wilh. Drechsler, Schüler des Leipziger Conservatoriums, durch Vortrag des zweiten und dritten Satzes des David'schen Concertinos aus, und es wurden seine tüchtigen Leistungen vom Publicum mit lauten Beifallsbezeugungen aufgenommen.

Halle. Am 30. October gab Hr. Wilhelm Drechsler in Verbindung mit den HH. Stade, Violoncellist aus Leipzig, und Apel, Pianist aus Halle, im Saale des „Kronprinzen" eine musikalische Soirée. Sein Spiel des Violinconcerts von Mendelssohn (erster Satz) und des Concertinos von David (erster Satz), sowie auch sein Vortrag einiger Lieder von Mendelssohn und Franz haben sehr gefallen. Beethoven's B dur Trio, Op. 97, welches u. a. mit zur Aufführung kam, wurde recht brav gespielt, und Hr. Stade zeigte sich im Vortrag der „Ungarischen Phantasie" von Grützmacher recht tüchtig auf seinem Instrumente.

London. Lassen Sie mich zunächst von einem Componisten sprechen, der in letzter Zeit durch mehrere Werke hier und anderwärts in der günstigsten Weise bekannt geworden ist, ich meine Hrn. Hugh Pierson. Unter seinen größeren Werken ist bekanntlich die Musik zu Goethe's „Faust", zweiter Theil, ein Achtung verdienendes Werk. Pierson konnte damit jedoch nicht durchdringen, wenngleich die Aufführungen desselben im Hamburger Stadttheater und in Frankfurt a. M., wie auch an verschiedenen Orten Englands, nicht ohne Erfolg waren. Nach diesem Werke, einige Jahre später, trat Pierson mit einem Oratorium: „Die Befreiung Jerusalems" hervor; dasselbe ist meines Wissens noch nicht in Deutschland gehört, wurde aber hier und auf dem Musikfeste in Norwich zu wiederholten malen würdig aufgeführt. Der Anklang, welchen das Werk im Publicum fand, wurde von der Presse desavouirt, was wol darin seinen Grund findet, daß Davidson, der Machthaber der englischen Kritik, besonders in der „Times" und in der „Musical World", mit dem Componisten verfeindet ist und dieser es sich seit Jahren hat angelegen sein lassen, Pierson's Werke herabzusetzen. Dessenungeachtet sind dieselben kürzlich doch wieder in London dem Publicum vorgeführt worden, und zwar mit großem Erfolg. Das Nocturne poëtique für Orchester hat zwar nur wenig gefallen, dagegen hat ein kürzlich im Crystall-Palast vor 11,000 Zuhörern zur Aufführung gelangtes National-Lied unter dem Titel: „Beharrlich", Gedicht von L. Bauer, welches für England mit dem englischen Texte „Ye mariners" von Campbell componirt worden, im wahren Sinne des Wortes Furore gemacht. Unter den neueren Gesangscompositionen Pierson's zeichnen sich einige Lieder durch gute Charakteristik aus; es seien davon hier nur zwei erwähnt: „Der Maltheser-Ritter" und „Der gute Kamerad". Irre ich mich nicht, so haben Schuberth & Comp. Pierson's sämmtliche Manuscripte an sich gebracht. — Wallace's Oper „Loreley" wird Anfang November in Covent Garden zur Aufführung kommen. Ferner Pierson's „Beharrlich", das jetzt auch in St. James Hall (der elegantesten Concertsaal Londons) mit großem Orchester und Chor einstudirt wird. — In Drury Lane hat Frl. Piccolomini ein Gastspiel begonnen mit „Lucia di Lammermoor", die bekanntlich nicht zu ihren besten Leistungen zählt. Signor Belart als Edgar war wie immer ein guter Sänger, aber ein steifer, leidenschaftsloser Darsteller. Es folgten „Trovatore" und „La Traviata", die unvermeidlichen. Unlängst fand auch das „Große Concert" an Bord des Great Eastern statt. Der Besuch war bei dem unfreundlichen Wetter nicht so stark, als man es wol erwartet hatte. Den Anfang des ersten Theils machte die Ouverture zum „Barbier", der zweite wurde durch Bishop's Ouverture zu „Guy Mannering" eröffnet. Miß Meisent, Mr. Macfarlane, Mr. Wilbye Cooper waren die Solosänger und der Flötist Richardson der einzige Virtuose bei dieser Gelegenheit. — Im letzten Crystallpalast-Concert spielte Mr. E. Silas u. a. das Es dur-Concert von Beethoven, alles Uebrige ist — Schweigen. Das Publicum war jedoch anderer Meinung und nahm das Beethoven'sche Meisterwerk sehr kühl, alles Uebrige sehr lebhaft auf. — In der dritten Aufführung „volksthümlicher Oratorien" des Dr. Wylde ward der „Messias" wiederholt. Die Ausführung hätte sorgfältiger sein können. — Noch muß ich bemerken, daß in Aberdeen eine neue Musikhalle eingeweiht ist, und zwar mit Mendelssohn's „Paulus". Das ist nun an und für sich eine recht erfreuliche Thatsache; könnte ich Ihnen aber melden, daß auch die neuesten bedeutenden Werke der deutschen Meister hier ebensolche Theilnahme fänden, wie Händel und Mendelssohn, so würde es wol um Manches hierzulande besser stehen in musikalischen Dingen. Stellen wir das der Zeit anheim — Rom ist nicht an einem Tage erbaut und „Old England" ist etwas phlegmatisch, wie Sie wissen! — Eine Schillerfeier wird im Crystallpalast begangen werden, darüber nächstes Mal Näheres.

Cassel. Am 25. October Nachmittags 3 Uhr fand Spohr's Beerdigung statt. Als der Sarg aus der in ländlicher Abgeschiedenheit, rings von Blumen umringten Wohnung des theuren Meisters getragen wurde, wo derselbe ein zurückgezogenes, stilles Familienleben geführt hatte, ward von den weiblichen Mitgliedern des Theaterchors ein Chor aus seinen „Kreuzfahrern" gesungen. Dem Zuge, aus den Mitgliedern des Hoforchesters, der Geistlichkeit, den Trauerwachen, den Familiengliedern des Verstorbenen, den sämmtlichen männlichen Mitgliedern des Hoftheaters mit dem Intendanten an der Spitze, ferner den städtischen Gesangschören und vielen Freunden und Bekannten des Gestorbenen bestehend, folgte eine Reihe von Wagen, an ihrer Spitze der Staatswagen des Kurfürsten. Die Hofcapelle trug einen Beethoven'schen Trauermarsch und einen solchen von Spohr selbst vor und am Grabe ward ein Chor aus „Pietro von Abano" angestimmt. Nach der trefflichen Rede des Pastor Jatho folgte dann zum Schluß eine von Capell-M. Reiß componirte Cantate. Unter den von auswärts Gekommenen wurden Capell-M. J. J. Bott aus Meiningen und Concert-M. Kömpel aus Hannover bemerkt. Eine große Menschenmenge bezeugte den allgemeinen Antheil der Bevölkerung an diesem Trauerfalle.

Prag, am 25. October. Auf die bereits hierorts zur Aufführung gelangten Wagner'schen Opern: „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Fliegender Holländer" folgte gestern die erste Vorstellung des „Rienzi"; das bedeutende Werk wurde von dem in allen Räumen gefüllten Hause mit lebhafter Theilnahme aufgenommen. Nach jedem einzelnen Acte fanden stürmische Hervorrufe der drei Hauptdarsteller, des Hrn. Bachmann (Rienzi), der Frl. Mick (Adriano) und Frl. Brause (Irene) statt. — Hr. Director Thomé hat die Oper mit seinem künstlerischen Verständniß in Scene gesetzt, und Hr. Capell-M. Tahn leitete die gelungene Aufführung zur vollsten Anerkennung.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Der Tenorist Hölscher, Schüler von Dr. Schwarz in Berlin, hat in Königsberg, wo er zuerst die Bühne betrat, als Max und Tamino durch den Schmelz und die Ausgiebigkeit seiner schönen Stimme, sowie durch seinen ausdrucksvollen Vortrag großen Beifall geerntet.

Am Hamburger Stadttheater ist Frau Simon-Romani nach einem beifällig aufgenommenen Gastspiel engagirt.

Ad. Henselt, der den Sommer auf seinem Gute Gersdorf in Schlesien zugebracht hat, wird für den Winter nach Rußland zurückkehren.

Am 24. October haben in Berlin die Quartettsoiréen der HH. Laub, Radecke, Wüerst und Bruns, am 26. October die Radecke'schen Abonnementconcerte — u. a. mit Schumann's „Manfred" begonnen.

In Meißen fand am 19. October das erste Abonnementconcert statt. Beethoven's große Leonoren-Ouverture und die Symphonie A moll von Mendelssohn waren die Orchesterwerke des Abends.

Der Krigar'sche Gesangverein in Berlin gab am 25. October in der dortigen Petrikirche ein Concert zum Besten der v. Bavière'schen Erziehungsanstalt für Waisen.

Im ersten Cölner Gesellschaftsconcert am 25. October spielte u. a. Frau Clara Schumann das G dur-Concert von Beethoven.

In Stuttgart trat vor Kurzem ein junger Violinspieler Hugo Heermann auf, der am königl. Conservatorium in Brüssel in diesem Jahre den ersten Preis erhalten hatte. Er verbindet mit einem seelenvollen Ausdruck und gediegener Bogenführung seltene Sicherheit.

Karl Reinecke hat in Breslau Symphonieconcerte ins Leben gerufen. In diesem nächsten Winter ist die Zahl vorläufig auf sechs festgestellt, zum Local ist der Musiksaal der Universität bewilligt worden.

In Dresden haben am 26. October die Symphonieconcerte begonnen. Das Programm bot nichts Außergewöhnliches.

In einem Concert des Violinspielers Max Wolff zu Frankfurt a. M. kam u. a. ein Nonett von dem dortigen Musiklehrer Hauff zur Aufführung, dem die Didascalia „eine classische Kunstrichtung" nachrühmt. Ebendaselbst gab der Pianist A. Buhl mit Vieuxtemps zusammen, sowie der Baritonist Eibenschütz ein Concert.

Am 26. October spielten die Gebr. Müller in Dresden.

Musikfeste, Aufführungen. In Bremen wird zur Schillerfeier auf dem Markte eine Hymne, Text von Otto Gildemeister, Musik von C. Reinthaler, gesungen werden. Der Verleger H. Cranz daselbst weist auf die volksthümliche Behandlung und die leichte Ausführbarkeit hin.

Zur bevorstehenden Schillerfeier werden in Halle zur Aufführung kommen: Romberg's „Lied von der Glocke" und Mendelssohn's „Festgesang an die Künstler".

Die Berliner Singakademie führte am 27. October in ihrem ersten Abonnementconcert den „Messias" auf. Frl. Pechmann befriedigte in der Hauptpartie. Eine Neuerung ist die Anwendung eines Harmoniums, das, an Statt der Orgel, von dem zweiten Dirigenten, Hrn. Blumner, gespielt wurde.

Am 23. October brachte der Wiener Männergesangverein in der Augustinerkirche die Messe von Franz Liszt für Männerchor, Orgel- und Harmoniebegleitung und ein Offertorium von Herbeck zur Aufführung.

In Weimar ist am 23. October Shakespeare's „Wintermährchen" nach einer freien Bearbeitung von Dingelstedt — und mit Musik von Flotow gegeben worden. Die Dingelstedt'sche Bearbeitung und die Flotow'sche Musik werden in den Zeitungen gleichmäßig gelobt.

Die Abendunterhaltung des Leipziger Conservatoriums am 28. October gestaltete sich durch die Vorführung ausschließlich Spohr'scher Werke zu einer Gedächtnißfeier des Geschiedenen. Die Krone des Abends war seine „Gesangsscene", von Hrn. Albrecht recht wacker gespielt; außerdem kamen das E moll-Quartett, ein Quintett und das Lied: „Die Rose" zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern. Im Nationaltheater zu Pesth sind Nicolai's „Lustige Weiber" mit ungarischem Text aufgeführt worden.

Aus Paris ist in musikalischen Angelegenheiten diese ganze Zeit über Nichts von Bedeutung zu melden. Eine Opern-Neuigkeit jagt freilich die andere — aber bei Lichte besehen ist Alles leeres Stroh. Von den Bouffes parisiens ist eine Operette von Adolph Fétis: „Le Major Schlagmann" aufgeführt worden.

Musikalische Novitäten. Zur Schillerfeier ist bei Bote & Bock das Morgenlied von Schiller „Verschwunden ist" mit Musik von W. Taubert erschienen. Es soll bei dieser Gelegenheit in Berliner Schulen gesungen werden.

Literarische Notizen. Um einem dringenden Bedürfniß abzuhelfen, erscheint in Wien seit dem 1. October eine „Wiener Theater-Chronik", die wol den verewigten Bäuerle zu ersetzen bestimmt ist. Das zweimal wöchentlich unter Redaction von C. A. Sachse erscheinende reichhaltige Blatt hält sich durchgängig in einem sehr anständigen Tone, — was nicht von allen Theaterblättern zu sagen ist, — kostet aber auch den anständigen Preis von 8 Thalern.

Neue Kunstsachen. Während Schuberth & Comp. eine 5 Zoll hohe Büste Liszt's in Porzellanguß ausführen lassen, die von bewährter Hand angefertigt wurde, ist auch von einem Münchener Bildhauer Ed. Raßmann nach der Photographie von Hanfstängl eine etwa fußhohe Büste des Tonmeisters vollendet und für die Vervielfältigung in plastischem Alabaster vorbereitet. Der Preis für ein Exemplar der letzteren ist von dem Künstler auf 5 Thaler incl. Emballage festgesetzt.

Personalnachrichten. Nachdem Roger's künstlicher Arm fertig geworden, wird derselbe wieder auftreten. und zwar zuerst in Halévy's „Königin von Cypern".

Vermischtes.

Am 10. October hat sich die Deutsche Schillerstiftung in Dresden constituirt zu dem in § I der Satzungen ausgesprochenen Zwecke: „Deutsche Schriftsteller und Schriftstellerinnen, welche für die Nationalliteratur (mit Ausschluß der strengen Fachwissenschaften) verdienstlich gewirkt, vorzugsweise solche die sich dichterischer Formen bedient haben, dadurch zu ehren, daß sie ihnen oder ihren nächstangehörigen Hinterlassenen in Fällen über sie verhängter schwerer Lebenssorge Hilfe und Beistand darbietet. Sollten es die Mittel erlauben, und Schriftsteller oder Schriftstellerinnen, auf welche obige Merkmale nicht sämmtlich zutreffen, zu Hilfe und Beistand empfohlen werden, so bleibt deren Berücksichtigung dem Ermessen des Verwaltungsrathes überlassen." Die constituirende Versammlung hat in Folge dessen unterm 25. October einen Aufruf „an die Deutschen" erlassen, in welchem sie zur Bildung von Schillerstiftungen auch an anderen Orten auffordert; wenn sich eine solche nicht bilden lasse, möge man Beiträge sammeln. Es heißt dann ferner: „Wo sich frohe Herzen zum Festmahle vereinigen, verkündet diese unsere Worte und laßt nach dem Festgruß für den Dichter und durch die Hände Eurer Frauen und Jungfrauen Spenden der Liebe in Empfang nehmen. Wo Gesangvereine und Liedertafeln, wo Kapellen und Theater seinem Andenken huldigen, opfert ihm den Ertrag seines Ehrentages. Und du, deutsche Jugend, in deren frische Herzen er die ersten Keime edler Begeisterung senkt, fehle auch du nicht in den Reihen der Opfernden. Die kleinste Gabe ist willkommen. Auf, Deutsche! Lasset uns ein Beispiel geben zur Ehre für uns und unsere Nachkommen, daß der Freude schöner Götterfunken, der Begeisterung Flamme, nicht wirkungslos verlodere, sondern daß die hundertjährige Jubelfeier von Schiller's Geburt als der Geburtstag der in seinem Namen gegründeten Stiftung ein Lichtpunct sei und bleibe, tröstlich hineinleuchtend in die Nacht der Sorge und der Noth." Die bis jetzt bestehenden Schillerstiftungen befinden sich in: Berlin, Breslau, Coburg, Darmstadt, Dresden, Frankfurt a. M., Gratz, Hamburg, Leipzig, München, Nienburg, Nürnberg, Offenbach, Stuttgart, Weimar (als Vorort für die nächsten fünf Jahre gewählt), Wien. An eine derselben sind die Beiträge für die Stiftung einzusenden.

In Leipzig haben sich die Liedertafel und die Liederhalle, zwei Männergesangvereine, unter dem gemeinschaftlichen Namen: Liedertafel und Liederhalle und unter einer Corporation vereinigt. An die Stelle von Ant. Krause, dem bisherigen nach Barmen berufenen Dirigenten der Liedertafel, ist Richard Müller getreten.

Das neue Pariser Opernhaus wird bekanntlich an Pracht und Ausdehnung alle bestehenden Theater, das San Carlo-Theater in Neapel und die Mailänder Scala einbegriffen, noch übertreffen. Das Gebäude, dessen Baukosten von 10 Mill. Francs zur Hälfte vom Staate, zur Hälfte von der Stadt bestritten werden, soll schon in anderthalb Jahren fertig sein.

In der Nähe von Lindau, auf der Halbinsel Wasserburg am Bodensee, ist dem dort gestorbenen Peter Lindpaintner vor Kurzem ein würdiges Grabdenkmal gesetzt worden, in der Nische desselben befindet sich die Büste des Componisten.

Das Victoria-Theater in Berlin, das bekanntlich einem sehr dringenden Bedürfniß abhelfen soll, wird demgemäß zu Neujahr von einer italienischen Operntruppe bezogen werden.

In den beiden Wiener Hoftheatern hat bei Gelegenheit der Schillerfeier das Publicum en pleine parure zu erscheinen. Das wird ganz gewiß dem Dichter noch im Grabe wohlthun.

Von der Genfer Regierung sind die Kantone zur Errichtung einer „Schweizerischen Nationalschule für Musik" aufgefordert worden.

Vor kurzem haben die symphonischen Dichtungen Liszt's im vierhändigen Arrangement für ein Pianoforte die Presse verlassen: „Orpheus" (Preis 20 Ngr.), „Les Préludes" (1 Thlr. 12 Ngr.), „Tasso" (1 Thlr. 15 Ngr.), Leipzig, Breitkopf & Härtel. Wir machten auf die bevorstehende Ausgabe dieses vom Componisten selbstverfaßten Arrangements schon früher bei verschiedenen Gelegenheiten aufmerksam, indem wir die Nothwendigkeit desselben betonten, sobald jene Werke den weitesten Kreisen des Publicums wirklich zugänglich gemacht werden sollen: denn so Viele sich auch bereits mit dem Arrangement für zwei Pianoforte beschäftigt haben, so war dasselbe in dieser Gestalt doch immer nur einem kleineren Kreise zugänglich. Es ist uns deshalb von besonderem Interesse, obiges Arrangement anzeigen zu können. Ausgewählt sind die Werke, die, als die populärsten, am leichtesten allgemeinen Eingang sich versprechen dürfen. Aber nicht blos diese Auswahl und die Gestalt, in der sie auftreten, dienen dem Zwecke einer größeren Verbreitung, auch die innere Einrichtung entspricht demselben. Das Arrangement ist, wie sich voraussetzen läßt, sehr claviermäßig, und die Compositionen erscheinen zugleich bei weitem leichter in der Ausführung, als in der früheren Ausgabe, so daß z. B. „Orpheus" selbst wenig geübten Spielern, was das Technische betrifft, zugänglich sein dürfte. Dabei ist noch zu bemerken, daß sie, was man zu befürchten geneigt war, Wenig oder Nichts an ihrer Wirkung verlieren, so daß also auch in dieser Beziehung dem Zwecke entsprochen wird.

Kritischer Anzeiger.

Instructives, Salon- und Concertmusik.

Für Violine.

Ludwig Meyer, Op. 6. Schule der dritten Lage für die Violine. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 20 Sgr.

———, Op. 7. Introduction und Variationen für die Violine mit Begleitung des Pianoforte, mit Berücksichtigung für den Unterricht und zur Ermunterung angehender Violinspieler. Ebendaselbst. Pr. 12½ Sgr.

Charles Steffens, Op. 1. **Romance** et **Elégie** pour le violon avec accomp. de Piano. Berlin, Schlesinger. Pr. 20 Sgr.

Ch. Wehle et Lalo, Op. 46. **Soirées**, trois morceaux caractéristiques: Menuet, Ballade, Idylle pour Piano et Violon concert. Ebendas. Pr. 1¼ Thr. Nr. 1. Ballade. Pr. 17½ Sgr. Nr. 2. Menuet. Pr. 17½ Sgr. Nr. 3. Idylle. Pr. 12½ Sgr.

Jean Joseph Bott, Op. 22. Phantasie über Themen der Oper „Casilda“ von E. H. z. S., für Violine mit Begleitung des Pianoforte oder des Orchesters. Cassel, Luckhardt. Pr. 1⅓ Thlr.

Ferdinand Laub, Op. 4. **Six Morceaux caractéristiques** pour Violon avec accomp. de Piano. Prag, Christoph & Kuhé. Nr. 1. Nocturno. Pr. 20 Ngr. Nr. 2. Ballade. Pr. 22 Ngr.

Die gewählte Reihenfolge dieser Violinstücke bezeichnet ihre Bedeutung in fortschreitender Steigerung.

Die Schule der dritten Lage ist das, was sie sagt: eine leicht faßliche melodische Anweisung zur Erlernung der dritten Lage, nicht mehr, nicht weniger. Allerdings sind die Uebungen zu gleichem Zwecke in der Rode-Kreutzer-Baillot'schen Violinschule, wie der Verfasser sagt, etwas trocken und nüchtern; aber diese anscheinend gerügten Eigenschaften sind beim Studiren, ähnlich den bitteren Arzneien, nicht immer zu umgehen, und sie verschwinden dort vor der unübertrefflichen Systematik, mit der in möglichster Kürze möglichst Umfassendes geboten wird. Die Baillot'schen Beispiele haben aber einen anderen, wichtigeren Fehler für den Anfänger, sie sind zu schwierig, was freilich wieder mit dem denkwürdigen Grundsatze jener großen Zeit zusammenhing, daß der Kunst nur an entschiedenen Talenten gelegen sein könne. Um aber ihren Zweck so vollständig zu erreichen, sind Meyer's „36 melodische Uebungsstücke und Tonleitern in allen Tonarten“ wieder zu leicht, und wir verweisen daneben noch als auf höhere Ergänzungen auf die gleichartigen Uebungsstücke in der Schubert'schen Fortsetzung der Zimmermann'schen Violinschule. Wenn in Meyer's schätzenswerther Arbeit mitunter zehn- und sechsmalige Wiederholungen gewisser Tonleitern vorgeschrieben sind, so kann der erfahrene Kenner die Bemerkung sich nicht verjagen, daß dergleichen Vorschriften schädlich werden können; der eine Schüler wird auch mit zehn- oder sechsmaliger Wiederholung noch nicht zum Ziele kommen, der andere, vielleicht gerade der begabtere, dadurch ermüdet, oder gar abgeschreckt werden; die Bedürfnisse sind zu verschieden, Ermüdung aber ist unbedingt zu vermeiden.

Meyer's Introduction und Variationen sind für den angegebenen Zweck vorzüglich, wol etwas mehr als für den „angehenden“ Violinspieler, der schon ein „angegangener“ sein dürfte. Indessen sie sollen zur Aufmunterung dienen, sollen also mit Recht eine etwas höhere Stufe durch Fortschritt vermitteln, und mit Vergnügen muß man neben zweckmäßiger Methode das natürliche, melodische Talent des Componisten anerkennen.

Das letztere ist in einem noch etwas höheren Sinne von Steffens' Romance et Elégie zu loben. Die Stücke sind nicht zu schwer, und eignen sich deßhalb auch für die weiteren Kreise der Kunstliebhaber zu eigener Ausführung, zugleich zur Förderung guten Geschmackes. Dieses Op. 1 verräth ein gutes Talent, das noch Bedeutenderes verspricht.

Die obigen Stücke von Wehle und Lalo machen schon höhere Ansprüche. Durchgängig in einem edlen Kunststyle sorgfältig gearbeitet, zeichnen sie sich doch nicht ebenso durch Frische und Originalität aus. Man erkennt darin, besonders im zweiten Satze des Menuet und in der Idylle, zu deutlich die Erinnerung an die in so kleinem Rahmen allerdings musterhafte „bunte Reihe“ von David wieder. Die Menuet dürfte indessen besonders interessant sein; das mit kurzen Vorschlägen versehene Thema bringt Leben hinein, und was mit Vorschlägen am rechten Orte auszurichten ist, hat uns Vater Haydn oft genug gezeigt. Eigenthümlich ist, daß auf dem Titel das Piano voransteht, welches mehr begleitend als selbstständig wirkt, wie denn das Verdienst des Werkes sich unter zwei Componisten ziemlich bescheiden vertheilen dürfte, wenn nicht der Pianist nur wegen einer vollständig claviermäßigen Begleitung dem Violinisten beigetreten ist, was nur Billigung verdient.

Jean Joseph Bott's Werk bezeugt den ausgezeichneten Meister, der die Errungenschaften einer trefflichen Methode wieder zu neuer Gestaltung und Wirkung zu bringen versteht. Die ansprechenden Themen aus „Casilda“ sind ganz geeignet, in denen, die die Oper kennen zu lernen nicht Gelegenheit hatten, den Wunsch danach lebhaft anzuregen, und geben der Entwicklung des Gesangselementes, des schönen Tones auf der Geige, den wünschenswerthen Spielraum. Besonders auch zum Studium ist das Stück sehr empfehlenswerth; es bietet eine treffliche Anwendung vollgriffiger Passagen.

Das Bedeutendste unter obigen Violincompositionen sind die beiden **Morceaux caractéristiques** von Laub, freilich die Ballade ungleich mehr als das Nocturno (wol Notturno). Das letztere beginnt mit einem reizenden, rührend einfachen, rhythmisch sehr wirksamen Motiv, von dem man sich ungern so bald trennt, doch wird es dann noch von der Begleitung in der Umkehrung imitirt. Ihm folgt aber ein Mittelsatz, der zu allgemeinen Inhalts ist, um nicht den Liebreiz des ersten Motivs vermissen zu lassen, welches endlich nur in Kürze den Schluß bildet. Das Stück hat trotz der einfachen Anlage doch einen vollendeten Künstler fordernde Schwierigkeiten, sowol in der ganzen Auffassung, als in der Durchführung im Einzelnen. Bei weitem bedeutender, überraschend schwunghaft, den ganzen auf der Höhe moderner Kunst stehenden Violinisten herausfordernd, mit einem Worte ein vollkommener Treffer unter den Zielpuncten der schönen Kunst ist die Ballade. Da glüht das innere geheimnißvolle Feuer des begabten Böhmen, das nationale Element, zum Besitzthume aller Welt erhoben. Wie sich Wissenschaft und Kunst, die ganze gebildete Welt immer wieder aus dem gesunden Kern des Volkes rekrutirt und erfrischt, so ist das Nationelle besonders auch in der Musik sehr wirksam, wenn es den Reiz, den es für die ganze gebildete Welt hat, zur Geltung zu bringen versteht. Das hat Weber im „Freischütz“ glänzend dargethan. Mit ritterlicher Kühnheit herausfordernd und erwärmend, ist Laub's echte Ballade (bedeutet bekanntlich auf Deutsch: Volksgesang), zugleich zum Studium mancher originellen und effectvollen Gänge empfehlenswerth, wie dem wahren Guten gewöhnlich keine brauchbare Seite mangelt.

P. L. A.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Jean Voigt, Op. 16. **Nocturne** pour le Piano. Wien, C. A. Spina. Pr. 10 Ngr.

Vorliegendes Werk hat uns ein lebhaftes Interesse abgenöthigt. Es ist ein edel empfundenes, geschmackvoll gearbeitetes Musikstück, und überall erkennt man in demselben die geschickte Hand des Componisten. Obgleich in dem Stücke keine unnützen Schwierigkeiten aufgehäuft sind, und zur Erleichterung des Verständnisses und der Uebersicht die zum Theil im doppelten Contrapuncte gearbeiteten Melodien mit großen Notenköpfen gedruckt wurden, so verlangt doch dasselbe einen besonders im Vortrag geübten Spieler. Aber solchen ist es jedenfalls zu empfehlen. — Schließlich machen wir noch, ohne den Werth vorliegenden Nocturnes schmälern zu wollen, auf eine kleine Familienähnlichkeit desselben mit A. Henselt, Op. 5, Nr. 11 aufmerksam.

Guill. Lutz, Op 21. **Nocturne** pour le Pianoforte. Frankfurt a. M., Th. Henkel. Pr. 10 Ngr.

Durch das vorliegende Notturno machen wir die erste Bekanntschaft mit dem Componisten, und es läßt sich sein Talent für Salonmusik und ein gewisses technisches Geschick nicht verkennen. Doch rathen wir ihm zu einer schärferen Selbstkritik. Hinsichtlich des Inhalts, als auch der formellen Gestaltung bietet das Stück nichts Neues, doch klingt es recht angenehm. Die Begleitung, bei der Repetition des Hauptsatzes, Pag. 6, Tempo I^mo, ist sehr geschmacklos, und es hätte zu Gunsten des Stücks an ihrer Stelle recht wohl eine andere stehen können.

Friedr. Schimak, Op. 12. Mährchen am Spinnrade Charakteristische Etude für das Piano. Mainz, Schott's Söhne. (Ohne Preisangabe.)

Der Componist bemüht sich, den Inhalt des dem Stücke vorgedruckten Gedichts musikalisch wiederzugeben, und dies ist ihm auch theilweise gelungen. Das Schnurren des Spinnrades hat die rechte Hand in Sechszehntheilsextolenfiguren, (Presto) deren Uebung besonders für die Geläufigkeit der Finger, Spannungen derselben und das Uebersetzen des zweiten Fingers über den Daumen von Nutzen, darzustellen, während die linke das Märchen zu erzählen hat. — Es ist das Opus als Etüde für vorgerücktere Schüler gut zu gebrauchen.

Charl. Wehle, Op. 51. Brindisi. Chant des buveurs pour Piano. Berlin, Schlesinger. Pr. 15 Ngr.

Ein mittelschweres, gutklingendes, auf äußeren Effect angelegtes Salonstück.

A. Talexy, Op. 109. Valse fanfare pour Piano. Erfurt, Bartholomäus. Pr. 15 Ngr.

————, Op. 103. **La Pagode.** Caprice pour Piano. Ebend. Pr. 12½ Ngr.

Der Componist scheint es mit der Herausgabe seiner Stücke sehr wenig ernst zu nehmen und die Selbstkritik gar nicht zu kennen. — Zeigen Compositionen solche hohe Opuszahlen, wie vorliegende des Verfassers, dann ist man gewiß berechtigt, mehr zu verlangen, als hier geboten wird. Mit solchem Zeuge ist weder der Kunst, noch dem Volke gedient. Will Jemand einen Walzer spielen, so nehme er, statt den oben angezeigten, jeden beliebigen von Lanner oder Strauß, und an mittelschweren, wohlklingenden Salonstücken ist ja doch auch kein solcher Mangel, daß man nach „La Pagode" greifen müßte. — d —

D. H. Engel, Op. 31. Wandersprüche, sechs lyrische Tonstücke für das Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. Zwei Hefte zu 22½ Ngr.

Emil Büchner, Op. 24. Traum und Leben, sechs Charakterstücke für das Pianoforte. Nürnberg, Wilh. Schmid. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Fr. Baumfelder, Op. 23. Prière d'une vierge pour Piano. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 7½ Ngr.

Ch. Hering, Op. 47. Les alouettes, morceau de Salon pour le Piano. Ebendas. Pr. 12½ Ngr.

Rich. Müller, Op. 9. Auf dem Wasser. Clavierstück. Ebendas. Pr. 7½ Ngr.

J. Jos. Nehleba, Op. 5. Variations brillantes sur l'hymne national russe pour le Piano à 4 mains. Ebendas. Pr. 22½ Ngr.

Wir haben die Wandersprüche von D. H. Engel vorangestellt, weil wir in ihnen die am meisten künstlerischen Intentionen hervorzuheben haben. Das Anerkennen seiner guten Bestrebungen wird den Componisten mit Geduld die kleinen Ausstellungen hinnehmen lassen, die wir über einzelne Stücke zu machen genöthigt sind. Vor allen Dingen loben wir gern das erste Heft (Abschied, Serenade), mit dessen musikalischem Sinn und Ausführung wir durchaus übereinstimmen. Wir begegnen keiner glänzenden Erfindung, keinen absolut geistreichen Zügen, aber doch feinen und guten Motiven, die sich in ihrer weiteren Ausführung zu anmuthigen Tongebilden gestalten. Nicht so günstig mögen wir über das zweite Heft urtheilen, in dem uns vier Stücke (Lied ohne Worte, Marsch, lustiger Spielmann, Albumblatt) geboten werden. Alle diese Stücke sind unter ungünstigem Sterne geboren; es mangelt ihnen das Wachsthum und die Blüthe und sie hören auf sich zu entwickeln gerade an der Stelle, wo sie die meisten Hoffnungen erweckten. So z. B. das „Lied ohne Worte", das in zarter, finniger Weise beginnt, einige Systeme hindurch recht wacker fortgeführt wird, aber dann plötzlich aus dem Charakter fällt und ganz neue centrastirende Seiten entwickelt, die leider keinen wohlthätigen Gegensatz bilden, weil eben nur die Willkür daran Schuld hatte. Wir verstehen sehr wohl, daß das Motto des Stückes zu solchen Ausschweifungen verleiten konnte, dennoch mußte sich ein besserer Ausweg finden, auf welchem sich die Einheit der künstlerischen Idee construiren ließ. In gleicher Weise ließ sich ausführlicher über die übrigen Stücke sprechen. Wir unterlassen es, weil zuerst das hier Gesagte sich wiederholen müßte, und weil ferner die guten Eigenschaften über das weniger Gelungene sich erheben. Der Fehler der einzelnen Stücke scheint uns gerade aus der besten Absicht, Außergewöhnliches zu geben, hervorgegangen zu sein. Wir lieben zwar nicht, die breite Heerstraße der Gewöhnlichkeit zu wandeln, aber wir hüten uns gern vor dem Stolpern über Hindernisse, die sich mit leichter Mühe hinwegräumen ließen. — Das Büchner'sche Werk „Traum und Leben" besteht aus sechs einzelnen Stücken: Mondnacht, Ungarisch, Inneres Glück, Am Gestade, Klänge aus Polen, Liebestraum, behandelt also lauter Empfindungen, Gefühle und Situationen, die in der Musik naturgemäße und einfache Reproduction zulassen. Wir haben im Allgemeinen mit vielem Behagen die Stücke durchgespielt; sie geben einen guten äußeren Klang, weil sie aus der Feder eines erfahrenen Clavierspielers flossen, sie sind ferner leicht eingänglich, weil sie auf logische und fertige Motive aufgebaut sind, und in ihrer Form sich folgerichtig ausbilden. Und damit wären wir fertig! Büchner ist immer der verständige und gesittete Künstler, an dem man die negativen Eigenschaften, nämlich den Abscheu vor Trivialität, das Hüten vor der Buhlerei mit der musikalischen Plebs u. s. w. am meisten achten muß. Und dies ist immer Grund genug, ihn zu empfehlen. — Fr. Baumfelder hat ein glattes, hübsch klingendes Stück geliefert, nicht schwer, recht geeignet zum Vortrag beim Thee in einer soliden Familie. Es bleibt der Phantasie des Zuhörenden überlassen, ob er die Ueberschrift mit dem Musikstücke in Einklang zu bringen versteht: wir vermochten es nicht, würden uns aber auch ohne das Verständniß zufrieden geben, wenn eines schönen Mädchens schöne Hände uns das Stück schön vorspielten. — Ch. Hering schwenkt seine Fahne ohne Furcht: er bekennt sich als Mann des Salons und wir achten diese Aufrichtigkeit. Für seinen Zweck ist das Stück recht gut. Es ist leicht erfunden, leicht ausgeführt, klingt leicht und vergißt sich leicht, voilà tout. Es muß auch solche Käuze geben, und wir gönnen ihnen gern die Existenz, wenn sie in feiner, leichter Weise als Schmetterlinge nur die Blüthen der Kunst benaschen, deren Düfte ihr hinfälliger Organismus ohne Gefahr aufnehmen darf. Das Stückchen sei empfohlen. — Richard Müller giebt in seinem, ebenfalls wohlklingenden Clavierstücke „Auf dem Wasser" die übliche Barcarolenbewegung im Basse und oben italienische Terzen und Sexten, so wie es sich eben ziemt und bei allen gleichen Musikstücken Bedürfniß und Mode geworden ist. Die weiche Tonart (Des dur) giebt den blauen, tiefen, italienischen Mondnacht-Himmel, und einige kleine gut sich anfügende Modulationen nach dieser oder jener Seite hin geben ein erschöpfendes Bild von den Wölkchen, die im lichten Vorüberziehen einen Schatten auf das mondglänzende Meer werfen. Der Charakter des für den Salon zu empfehlenden Musikstücks ist selbstverständlich ein sanfter und süßer. — Die vierhändigen brillanten Variationen von J. Jos. Nehleba über die russische Volkshymne sind wirksam und anständig geschrieben, aber in einem Style, der lebhaft an den seligen Czerny erinnert. Es ist alle Berechtigung für diese Art des vierhändigen Spiels verschwunden, seitdem die neuere Zeit und ihre besseren Componisten gezeigt haben, zu wie ernsten, großen Wirkungen sich das Clavier in dieser Behandlungsweise emporheben läßt. Franz Schubert ist der Schöpfer dieses Styls und nach ihm haben vorzüglich Moscheles und Schumann Großes und Nachahmenswürdiges geleistet. Wir empfehlen dem Componisten diese Vorbilder. Es ist also der antiquirte Standpunct, den wir hier tadeln, sonst finden wir ein gutes musikalisches Wesen das ganze Stück durchweben und in der Behandlung des Claviers Bekanntschaft mit dieser Schreibart. Die Einleitung ist breit und gut angelegt, das Thema und die Variationen sind entsprechend angelegt und ausgeführt, das Finale aber ist ein armes verkümmertes Wesen, vollständig unpassend zur Haltung des Vorhergehenden; es scheint, als ob die Zeugungskraft des Componisten hier ein unerwartetes Ende gefunden. Daher wir hier leider nicht sagen dürfen: Ende gut, Alles gut. R. F. A.

Bücher, Zeitschriften.

P. Scudo, Der Chevalier Sarti oder Musikalische Zustände Venedigs im achtzehnten Jahrhundert. Ein Roman. Aus dem Französischen von O. Kade. Dresden, R. Kuntze. Pr. 2 Thlr.

Dieses Werk hat schon in den „Anregungen" dieses Jahres, im August-Heft, seine Abfertigung erfahren. Nach dem Spruche: „Du sollst nicht Rosen ernten von den Disteln" wird der Leser gut thun, darin 1) keine vollständige Schilderung des Chevaliers Sarti, 2) der musikalischen Zustände Venedigs im achtzehnten Jahrhundert, und 3) einen Roman zu suchen. Die findet er nicht; will er sich aber mit einer locker an einander gereihten Anzahl von geistreichen Bemerkungen über die Cis moll-Sonate von Beethoven, über Farinelli, über die Aristokratie Venedigs und deren Vergnügungen, und über den Sturz der Republik zufrieden geben, so sei ihm von den 576 Seiten des in unbehülflichem Style übersetzten Bandes eine kleine Auswahl empfohlen.

Erinnerungen an Ernst Theodor Mosewius. Breslau, Joh. Urban Kern.

Eine klar geschriebene Skizze des in der Ueberschrift genannten Breslauer Musikdirectors, die, wie der ungenannte Verfasser im Vorworte sagt, „in dem vollen Eindrucke einer schmerzlichen Todesbotschaft niedergeschrieben, auf langjährige Bekanntschaft und gemeinsame persönliche Erlebnisse sich stützen konnte.“ Das Hauptwirken des verstorbenen Meisters galt der von ihm errichteten Singakademie, dort pflegte der, 1788 geborene, und 1816 aus seiner Vaterstadt Königsberg in Breslau einziehende vortreffliche Mann, dessen Leben im Uebrigen ruhig dahinfloß, in einer langen Reihe von Jahren unermüdlich den guten Geschmack, und als im April 1830 nach langen Mühen die Aufführung der Bach'schen „Passionsmusik des Matthäus“, damals mehr noch als jetzt ein „Ereigniß“, gelungen war, da hatte auch der in unsrer Brochure gefeierte Dirigent einen Hauptzweck seines Lebens erreicht. Die drei Bogen umfassende Schrift giebt außer dem Leben Mosewius' auch eine anschauliche Schilderung Breslauer Musikzustände und das anregende Beispiel eines geläuterten Geschmacks.

N. Marselli, La ragione della musica moderna. Neapel, Detken. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Eine bunt zusammengestellte Reihe von musikalischen Charakterstücken, die mit Gluck beginnt, dann über die Bedeutung der Musik und das Amt des Kritikers sich ergeht, eine kurze Geschichte des Entwicklungsganges der Musik bis zu den Neueren und, mit bescheidener Umgebung namentlich der deutschen Meister, in den großen italienischen Maestri Mercadante und Verdi die Gipfel der heutigen Musik feiert. Zur Entschuldigung dieses kleinen Mißverständnisses möge die Nachricht genügen: daß der Verfasser selber ein Italiener ist, der obendrein auch Meyerbeer, der ja doch ein „Deutscher“, in den Kreis der Begünstigten zieht. Glückliches Italien, glücklicher Deutscher!

Alexander Ulibischeff, Beethoven, seine Kritiker und seine Ausleger. Aus dem Französischen übersetzt von L. Bischoff. Leipzig, F. A. Brockhaus.

Wir waren vor einigen Monaten in der angenehmen Lage, von einer zweiten Auflage der Mozart-Biographie Ulibischeff's berichten zu können; eine unangenehme Pflicht nöthigt uns heute, von demselben Schriftsteller ein Werk zu nennen, das dem Genius des neunzehnten Jahrhunderts ins Antlitz schlägt, das sich an den Manen eines unserer größten Componisten versündigt. Ulibischeff, der einseitige Verehrer des musikalischen Formalismus, hat es unternommen: „schonungslos eine Art von Religion anzugreifen“ (so heißt es am Schlusse des obengenannten Buches), „zu welcher die größte Zahl der Musiker sich bekennt, einen offenbar falschen Cultus“, d. h. er hat es versucht, in dem Entwicklungsgange Beethoven's das als unschön und geschmackverderbend nachzuweisen, was nicht dem Style der Haydn und Mozart angehört. Die verdiente gründliche Abfertigung dafür ist bereits vor zwei Jahren, als erst das französische Original vorlag, von Séroff in d. Bl., und in den „Anregungen“ 1858, Januarheft erfolgt; hier sei also nur das Erscheinen der Uebersetzung angekündigt. Es hieße ferner in der That hundertmal Gesagtes wiederholen, wollten wir alles das widerlegen, was über die Entwicklung der neueren Musik in demselben Buche vorgebracht wird — sämmtliche kritische Blätter haben es verworfen, das ist genug. Eine Berichtigung aber erfordert diejenige Stelle der Vorrede des Uebersetzers, des Hrn. Louis Bischoff, wo es heißt, ein lebender Componist habe Händel's Chöre mit „Elephantengetrappel“ verglichen. Haben wir überhaupt diese Anspielung richtig gedeutet, so ist mit vollster Bestimmtheit zu sagen, daß sie auf einem Mißverständniß beruht. P. L.

Leipzig, den 11. November 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 20.

Einundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Bücher, Zeitschriften.

Dr. C. L. Merkel, Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprach-Organs. Leipzig, 1859. A. Abel.

Besprochen von Dr. **Schwarz** in Berlin.

Schon zu wiederholten Malen aufgefordert, über das genannte Werk eine öffentliche Besprechung zu liefern, habe ich doch bis jetzt gezögert, eine solche zu geben, indem ich mich der Hoffnung hingab, daß vielleicht ein Anderer, welcher an den Bestrebungen einer wissenschaftlich sicheren Begründung der Gesangskunst und Gesangskunstlehre Interesse fand, das Wort ergreifen würde. Doch ist es bis heute nicht geschehen und ebendarum kann der Schein, als ob ich mich heranbrängen wollte, um eine Rede pro domo zu halten, mich nicht mehr treffen; vielmehr ist es jetzt garadezu eine Pflicht für mich geworden, auf das Werk in weiteren Kreisen, und besonders in der musikalischen Welt aufmerksam zu machen, damit nicht unsere Zeit aus einem so vortrefflichen und in seinen praktischen Consequenzen höchst nutzbringenden Werk Vortheil zu ziehen unterlasse. — Ich darf bei den Lesern dieser Zeitschrift voraussetzen, daß ihnen mein Buch: „System der Gesangskunst nach physiologischen Gesetzen", welches einige Monate vor dem oben genannten erschienen war, bekannt ist; natürlich konnte Niemand auf den Inhalt des Merkel'schen Buches gespannter, und — ich darf es wol sagen — zu dessen Studium besser vorbereitet sein, als ich. Hatte doch mich selbst die Unzulänglichkeit, Ungenauigkeit, und vor Allem die Unsicherheit und Verschiedenheit der auf alte Traditionen sich berufen wollenden Ansichten zu dem Bewußtsein gebracht, daß ohne die Kenntniß der physiologischen Gesetze aller Gesangsunterricht ein unsicheres Herumprobiren ist, und habe ich auf Grund dieser Ueberzeugung in den dadurch nothwendig eintretenden Kampf zu gehen mich nicht gescheut

Kaum hatte dieser Kampf des alten nur empirischen Verfahrens gegen die neue wissenschaftlich-gesetzmäßige Behandlung der menschlichen Stimme begonnen, so erschien das Merkel'sche Buch. Schon mein Buch hatte das Bewußtsein wachgerufen, daß zur Behandlung der menschlichen Stimme im Gesangsunterricht vernünftigerweise eine gründliche Kenntniß von dem zu behandelnden Stimm-Organismus vom Lehrer verlangt werden müsse: denn nur durch dieses Bewußtsein konnte es geschehen, daß wider mein Erwarten eine allseitige Anerkennung meinem Buche entgegenkam. Ich bin jedoch weit entfernt, dies nur auf mich zu beziehen, es gebührt dasselbe auch dem etwas später erschienenen Merkel'schen Werke; ja, was die Masse des wissenschaftlichen Stoffs und der detailirtesten Kenntniß anlangt, verdient letzteres Buch den Vorzug vor dem meinigen, das meinige dagegen macht bereits den Schritt zur praktischen Verwerthung und Anwendung der wissenschaftlichen Erkenntniß und giebt die praktischen Regeln zur naturgemäßen Erlernung des richtigen Gebrauchs des Stimm-Organismus an. Ich selbst habe in meinem Buche nur das, was ich als sichere wissenschaftliche Errungenschaft betrachten konnte, dem Leser gegeben: Merkel dagegen legt auch alle für ihn selbst noch unentschiedenen Fragen dem Leser zur Untersuchung vor. Eben darum aber läßt sich sein Werk durchaus nicht in den Kreis praktischer Lehrbücher einreihen, es gehört ganz entschieden in die Rubrik wissenschaftlicher Untersuchung. — Offenbar liegt aber gerade hierin auch der Grund, daß das Buch bis jetzt noch von keiner musikalischen Zeitung besprochen wurde, und sowol diese Lücke auszufüllen, als das Merkel'sche Buch dem Verständniß näher zu bringen, ist der Zweck dieser Zeilen.

Daß der frühere Widerwille gegen eine physiologische Behandlung der menschlichen Stimme bereits dem ernsten Wunsche nach einer solchen sicheren Grundlage Platz gemacht hat, darf ich nicht blos aus den versöhnten Mienen, welche mir bei der letzten Tonkünstler-Versammlung in Leipzig entgegenkamen, sondern auch aus dem Fleiße schließen, mit welchem mein Buch jetzt selbst von früheren Antipoden studirt wird. Aber warum nur mein Buch? mein Buch giebt, wie eben gesagt, mehr sogleich die praktische Anwendung meiner physiologischen Studien; diese selbst, die Einsicht in den Stimm-Organismus, habe ich mühsam durch eigene Versuche an todten Kehlköpfen und eifriges Studium der verschiedensten physiologischen Werke gewinnen müssen. Jetzt aber haben es meine geehrten Herren Collegen viel leichter, denn der betreffende Stoff, um welchen es sich handelt, und welchen ich erst zusammensuchen mußte, ist im Merkel'schen Werke in seiner ganzen Ausdehnung aufs Beste zusammengestellt. Wer also — und daß dies für den Gesanglehrer nothwendig ist, lehrt die einfache Vernunft — erst eine gründliche Kenntniß vom ganzen

Wesen des menschlichen Stimm-Organs sich erwerben will, dem kann kein tauglicheres und zweckmäßigeres Werk empfohlen werden. Mein Buch reicht dazu nicht hin, denn es setzt die anatomischen und physiologischen Kenntnisse bereits voraus, und baut auf den vorausgesetzten physiologischen Grundlagen sogleich ein praktisches System der Gesangskunst auf. — Wer eine gründliche Einsicht und eigene Ueberzeugung gewinnen will, der muß erst die Anatomie des Stimm-Organs kennen; er muß die einzelnen Theile und deren Beschaffenheit und die Art und Weise, wie diese einzelnen Theile mit einander zusammenhängen, studiren. Nicht Jedem ist die Gelegenheit gegeben, dies am Leichnam zu thun, darum hat Merkel sein Werk mit vortrefflichen Zeichnungen versehen, welche eine naturgetreue Anschauung gewähren. Ausgehend vom ganzen Knochengerüste zeigt er in deutlichen Bildern die Muskeln, welche beim Athmungsproceß und seinen verschiedenen Typen die Rippen und damit den Thorax bewegen; malt uns die Muskeln aufs Papier, welche beim Einathmen, und diejenigen, welche beim Ausathmen thätig sein müssen (besonders interessant ist hierbei der Muskelcomplex des Zwerchfells). In der Brusthöhle aufwärtssteigend zeigt er uns dann die Verzweigung der Luftröhre, deren Ringe und endlich deren oberste Spitze, jene Stimm-Kapsel, welche man Kehlkopf nennt. Jeder einzelne Theil desselben, die Knorpeln, aus denen die Kapsel zusammengefügt ist, die Muskeln und Häute, welche die Kapsel zusammenfügen und verschieden bewegen können, die Stimmbänder ꝛc., ist so deutlich gezeichnet und erklärt, daß es in der That eine Lust ist, sich selbst solche Anschauung und Verständniß zu verschaffen. Ja Merkel führt uns mit seinen Zeichnungen in die geheimsten Winkel und Höhlen hinein, welche sich in der Kehlkopfs-Kapsel befinden. Doch noch viel mehr! er zeigt uns auch alle die Muskeln, welche den Kehlkopf nach oben zum Zungenbein hin oder nach unten zum Brustbein hin bewegen können und giebt uns sodann in vielen Bildern eine klare Anschauung aller über dem Kehlkopf liegenden Theile, durch welche die Luft (der Ton) ausfließen muß, das Fangrohr, die Nasenhöhle mit ihren Kanälen, die Mundhöhle mit Gaumen, Gaumensegel, Zunge, Lippen und ihren zahlreichen Muskeln. Ja! Die Zeichnungen im Merkel'schen Buche sind in der That ein so bedeutendes Hülfsmittel zur treuen Naturanschauung, daß sich schon aus ihnen, selbst da, wo es Einem nicht möglich sein sollte, unserem Autor in die tiefsten und spitzfindigsten Untersuchungen und Streitfragen zu folgen, ein tieferes Verständniß sogar für die Thätigkeit der beim Singen wirkenden Theile vorbereitet. Ich sage nur vorbereitet, denn die Anatomie zeigt uns immer nur die Theile des Körpers im ruhenden, todten Verharren; wo es sich aber um eine Thätigkeit körperlicher Theile handelt, da kommt eine andere Wissenschaft an die Reihe, die Wissenschaft von der lebendigen Bewegung, d. h. die Physiologie. Und wenn daher Manche mir vorwerfen wollen, es sei ein Unsinn, auf anatomische Studien an todten Kehlköpfen eine Gesangs-Theorie basiren zu wollen, so haben sie in der Sache ganz Recht, nur haben sie übersehen, daß ich selbst außer der Anatomie gerade die Physiologie verlangt habe, und daß mein Buch demgemäß den Titel trägt: „System der Gesangskunst nach physiologischen Gesetzen," nicht aber: „nach anatomischen Gesetzen." Sollte aber Jemand solchen Vorwurf mir zu machen und deßhalb meine Sache mit dem noch rein empirischen Buche Nehrlich's zu vergleichen ferner Lust in sich verspüren, so verweise ich diesen auf Seite 8 meines Buchs, und er wird sein Unrecht einsehen. Die gründliche anatomische Anschauung ist nur deßhalb nöthig, um zu dem Hauptstudium, zum Studium der Physiologie, d. h. der Lebensthätigkeit des betreffenden körperlichen Organs, befähigt zu werden. Denn es ist klar, wer die Theile eines Körpers nicht kennt, kann auch ihre Bewegungsarten und deren Product (was hier die verschiedenen Töne sind) nicht verstehen. Auch für Merkel ist deßhalb — in vollkommen sachgemäßer Würdigung — die Anatomie des Stimm-Organs nur gleichsam das Vorstudium zur Physiologie; letztere umfaßt zwei Drittel des großartigen Werks, während nur ein Drittel mit der Anatomie sich beschäftigt. Doch ehe Merkel diese Lehre von der Thätigkeit des Stimm-Organismus dem Leser darlegt, hält er es für gerathen, uns in das Reich der Physik zu führen und die Lehre von der Akustik vorzutragen; er beschreibt uns — und versieht es ebenfalls mit Zeichnungen —, welche Töne und Abarten derselben er gewonnen hat, wenn er Streifen von Kautschuk über eine Röhre in verschiedenen Weisen zog, die Streifen selbst anspannte oder nachließ, und die Luft gelinder oder heftiger einblies. Er kommt dabei zur Aufstellung von vier oder gar fünf durch verschiedene Manipulationen möglichen Registern; da ich jedoch alsbald erkannte, daß es gewagt wäre, solche rein physikalische Experimente ohne Weiteres auf ein so in sich bestimmt construirtes Organ, wie die menschliche Glottis ist, zu übertragen: so habe ich diesen akustischen Theil des Merkel'schen Werkes (von Seite 267—509) um so eher noch nicht gründlich studirt, als unser redlicher Autor selbst — unserer obigen Ansicht entsprechend — dahin sich äußert, daß „alle jene an künstlichen oder nach eigener Idee construirten Apparaten ausgeführten Versuche und Ergebnisse bei Weitem noch keine genügende Vorarbeit für das Gebiet, welches er jetzt betreten wolle, seien", daß vielmehr „der Schritt von ihnen zu dem vom Schöpfer selbst gebauten Organe, zum menschlichen Kehlkopf, ein sehr gewaltsamer oder sprungartiger sei." — Der Autor mag es mir also vergeben, wenn ich mich bei jenen künstlichen Experimenten nicht aufhalte; wer jedoch im Gebiete der Akustik sich Kenntniß erwerben will, für den wird gewiß auch dieser Theil des Werkes — dafür bürgt mir die staunenswerthe, ausdauernde und tiefeindringende Forschergabe des gelehrten Verfassers in den übrigen Theilen des Buchs — eine reiche Fundgrube abzugeben im Stande sein. — Also weiter! Wenn der Leser die anatomischen Zeichnungen und deren Erklärung noch so tüchtig studirt und erfaßt hat, so muß er nun auch wissen, wie diese Theile thätig sind, und was diese ihre Thätigkeit (Bewegungsart) bewirkt. Zu diesem Behufe hat schon Johannes Müller, der leider zu früh verstorbene große Physiolog in Berlin, den Kehlkopf einer Leiche aufgespannt, Gewichte angehängt, zugleich in die Luftröhre geblasen, und, wie es wol den Lesern aus meinem Buche schon bekannt ist, auf diese Weise den ganzen Umfang der Stimme hervorgerufen. Ja noch mehr, Joh. Müller hat seiner geistvollen Schrift „über die Compensation der physischen Kräfte am menschlichen Stimmorgan" auch schon die verschiedenen Verhältnisse, welche zwischen Stimmbandspannung und Luftdruck möglich sind, untersucht und ich selbst bin, durch meine eigenen physiologischen Versuche an todten Kehlköpfen, nicht blos zu denselben Resultaten gekommen, sondern auf diesem Wege noch weiter geführt worden, so daß es mir bereits möglich war, die praktischen Mittel und Gesetze anzugeben, durch deren Anwendung ein Schüler nothwendig zum richtigen naturgemäßen Gebrauch seines (voraussetzlich gesunden) Stimm-Organs kommen muß. — Denselben Gang hat auch Merkel bei seinem Studium der Physiologie eingeschlagen; er giebt uns sogleich eine Zeichnung (Seite 514), woraus zu ersehen ist, wie er den todten Kehlkopf behufs der

Untersuchung aufgestellt hat: diese Untersuchungsmethode ist von der Müller'schen und der meinigen etwas verschieden, doch nicht wesentlich, jedenfalls aber (zur Untersuchung der Stellungen der Gießbeckenknorpel) bequemer. Merkel macht jedoch mit dem todten Kehlkopf viel mannigfaltigere Experimente, als irgend ein Früherer, und ohne Rücksicht auf die dadurch erzielte Art des Tons beschreibt er alle die Möglichkeiten, welche sich ihm so ergeben haben: ein Durchschlagregister, ein Seitendruck-, ein Strohbaß- und zwei Oberzonenregister, wovon die drei ersten im Bereich der Bruststimme, die zwei letzten im Bereich der Falsetstimme sich vorfinden, nicht aber alle zusammen bei Einem Kehlkopf, sondern vereinzelt, bald mehr, bald weniger, bei allen von Merkel untersuchten Kehlköpfen zusammen. Mir erscheint es, als ob Merkel — seiner akustischen Eintheilung zuliebe — unter diesen vielen Möglichkeiten auch manche irreguläre Eigenthümlichkeit dieses oder jenes Kehlkopfs als Register aufgezählt und somit vielleicht Unwesentliches als Wesentliches gefaßt habe. Doch dies hat hier noch Nichts zu sagen, denn Merkel hat bei seiner Aufgabe als reiner Physiolog noch keine Rücksicht auf etwa entstehende Unschönheiten des Tons zu nehmen, und so Viel steht fest, daß er schon in diesem Abschnitte die Eintheilung der menschlichen Stimme in eine Brust- und eine Falset-Tonreihe als Haupteintheilung, und die Längenspannung der Stimmbänder im Sinne des M. cricothyreoideus mit Müller, Harleß und mir als das die Tonhöhe wesentlich Bedingende gewonnen hat. Merkel sagt selbst, sogar bei manchen wichtigen Puncten (Seite 535), „daß seine Acten darüber noch nicht geschlossen seien", und daß „viele Ergebnisse am todten Kehlkopf sich nicht ohne Weiteres auf das lebendige Organ übertragen lassen" (Seite 581), doch befähigen sie — und wer könnte es bezweifeln — zu genauerer Beobachtung und Untersuchung am lebenden Organ. Also auch der weitere Einwurf gegen die physiologische Gesangskunstlehre, daß sie Alles direct vom Todten aus erklären wolle, ist nichts Anderes, als ein Deckmantel der Unkenntniß: wer hat denn je behauptet, daß das Lebendige vom Todten nicht verschieden sei? hat nicht auch mein Buch die todten Untersuchungen nur dazu benutzt, um das Lebendige verstehen und richtig gebrauchen zu lernen, und demgemäß sich auf die durchaus nothwendigen Versuche am eigenen und an fremden lebenden Organen basirt? Merkel thut das von Seite 579 an, und daß auch ich dies nicht unterlassen habe, kann, wer es will, lesen: Seite 59 (Mitte) und Seite 132 (unten) meines Buchs. Merkel unterscheidet sich aber von mir darin, daß er zu diesen Untersuchungen am lebenden Stimmorgan absichtlich nur Natursänger und Dilettanten wählt (s. 589).

(Schluß folgt.)

Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung

am 1.—4. Juni 1859.

Zweiter Bericht.

(Schlußartikel.)

In „Schön Hedwig" von Schumann ist diese thematische Kunst nicht vorhanden, doch wäre es unrecht, dem Tondichter deßhalb Formlosigkeit vorzuwerfen. Die ein- und ausleitende Festmusik, unserem Gefühl nach schon etwas zu weit ausgesponnen, sichert den totalen Eindruck, viele sehr sinnige Stellen, wie man diese bei Schumann stets finden kann, fesseln das rein musikalische Interesse. So sind mit geringen Mitteln die drei Fragen sehr schön charakterisirt, die Steigerung bis zu den herzinnigen Worten „und möcht es ewig thun" finden wir geradezu ergreifend. Ebenso ist der echt jungfräuliche Auftritt des Mädchens mit einem schönen Oboethema sehr anmuthig geschildert.

Den „Haideknaben" aber rechnen wir ohne Weiteres zu Schumann's Meisterschöpfungen. Hier vereinigen sich auch alle Eigenschaften, welche als Factoren der gebrauchten Bezeichnung unerläßlich, als: treues Colorit, origineller Inhalt, dramatischer Zug, Einheit in der Anlage. Um mit der letzteren anzufangen, so erblicken wir, wenn auch nicht so ausgesprochen wie bei Liszt, der überhaupt mit der neuen Art thematischer Behandlung gewisse empirische Traditionen zum Princip umgewandelt hat, doch gleichfalls in dem das Stück beginnenden herzbeklemmenden H moll-Gang einen rothen Faden, welcher die Hauptstimmung des Gedichtes zur Anschauung bringt, und zugleich formellen Halt gewährt. Die Musik selbst muß durchgängig interessant, charakteristisch genannt, den kurzen Sätzen, welche der Ermordung des Knaben vorangehen, muß eine dramatische Gewalt und Lebhaftigkeit zugesprochen werden, welche wir manchen Stellen der „Genoveva" wünschen möchten. Und die Mittel, durch welche das Meiste erreicht wird, sind durchgängig unbedeutend. Wie im Melodram der Componist eben nur anzudeuten, fast nie auszuführen hat, so müssen manchmal einzelne Accorde thun, was bei dem langsameren Bühnengesang, oder in symphonischen Werken wildbewegte Orchesterpassagen darzustellen haben, — aber (das ist das Merkwürdige und Gute) der tonlosen Recitation gegenüber besitzt auch die Musik, als tonvolle Kunst, weit mehr Gewalt, und die einzelnen Accorde erzielen in diesem Falle ganz die gewünschte, oft eine weit größere, ungeahnte Wirkung. Als einzelnes Beispiel möge hier nur der Eintritt des H moll-Dreiklanges erwähnt sein, bei den Worten „Wie graute dem Knaben, da er ihn schaute" — ein Eintritt, der geradezu entsetzenerregend wirkt und zwar blos, weil der bestimmte Ton mit so schneidender Schärfe in die gesprochenen Worte hereinführt. — Wie wir sehen, kann also im Melodram ein einzelner Accord musikalisch wirken (während sonst ganz richtig gesagt wird, daß er nur im Zusammenhang mit anderen von künstlerischem Effecte sein könne), — weil hier eben die Verbindung häufig zerrissen wird, die Musik, in ihrer sinnlichen Wesenheit von der Poesie geschieden, dieser sich gegenüber stellt.

Es erübrigt nun noch mit einigen Worten der Lieder von Liszt und Lassen zu gedenken. — Während der Letztere in mancher Weise, mit Franz verwandt, obwol durchweg selbstständig, sich noch auf dem allerdings erweiterten Boden des deutschen Liedes, der reinen Herzenslyrik, bewegt, ist dies von unserem großen epischen Meister nicht zuzugeben. Liszt, ein Ausländer, wird nie Schöpfungen, wie Schubert, Schumann, Franz, die drei größten Liedersänger Deutschlands, schaffen, — er wird stets einen größeren Raum, der sich der Ballade, oder der dramatischen Scene nähert, aufsuchen, in diesem sich ausbreiten. Und dies liegt an der nationalen Bedeutung des Wortes Lied, für welches die Franzosen keine Bezeichnung haben und das infolge dessen aus dem Deutschen in ihre Sprache aufgenommen wurde, um den in der That großen Unterschied vom „Chanson" anzudeuten. Das Lied, ursprünglich aus der Volksweise hervorgegangen, und ohne den Begriff deutschen Lebens überhaupt nicht denkbar, müßte seiner Wesenheit nach unseren transrhenanischen Nachbarn schlechterdings etwas Befremdliches bleiben. Von Natur beweglicher, unhäuslicher, wird ihre Lyrik theilweise mehr zum Esprit, theil-

weise mehr zum Dramatischen sich hinneigen, die stille, in sich beschränkte Gefühlsthätigkeit eine terra incognita für sie bilden. Und Liszt, den seine magyarische Abkunft keineswegs hindert, seinem Wesen nach Franzose zu sein in Gefühl, Ausdruck und Gewohnheiten, wenn auch das ungarische Blut und die deutsche Einwirkung nicht zu verkennen sind, zeigt diesen ausländischen, den eigentlichen deutschen Liedbegriff negirenden Zug, in all seinen kleineren Gesangswerken. Gleichwol sind aber dieselben dem Schönsten beizuzählen, was geschrieben worden, und die vorangehenden vielleicht nicht ganz concis gefaßten Bemerkungen sollten weiter Nichts bedeuten, als daß der Musiker keine Lieder, wie er sie von Schubert und Schumann gewohnt, sondern Tongemälde in größerem Rahmen von Liszt zu erwarten habe. — Seine „Loreley“, die in der Matinée eine so natürliche Begeisterung erweckte und jedenfalls als die bei Weitem beste Composition des Heine'schen Liedes anzusehen ist, war hauptsächlich Veranlassung zu unserem etwas weitgreifenden Eingange. Denn die kleine Liedform gewissermaßen sprengend, nähert sich dieselbe sowol dem epischen Charakter der Ballade, als auch dem dramatischen der Scene. Die Schilderungen sind breit, manchmal fast symphonisch ausgeführt, — die dem Schluß vorangehende Situation wird gewaltig gesteigert, fast zum lebendigen Bilde. Und besonders die Charakteristik des einzelnen Wortes, die wir bei Schubert, der dem alten Begriffe des Liedes noch am nächsten steht, sehr selten finden, und die, als eine hervorragende Eigenthümlichkeit Liszt's, besonders bei Betrachtung der Messe unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen wird, trägt gleichfalls dazu bei, den lyrischen Charakter vergessen zu lassen. Wir erinnern, um Einzelnes zu erwähnen, hier nur an die wunderbar schöne Betonung, ja wir möchten beinahe sagen, Beleuchtung der Worte „im Abendsonnenschein“, denn das Hinausschlagen der Sopranstimme erzeugt an dieser Stelle eine ordentlich strahlende Wirkung. Im Uebrigen bleibt uns über die herrliche Schöpfung wenig mehr zu sagen übrig, da sie, durchaus schön im eigentlichen Sinne, alle Gemüther sich gewinnen wird.

Um schließlich noch Lassen zu erwähnen, so lernte die Versammlung in ihm einen Künstler kennen und schätzen, welcher hoher Beachtung allerseits würdig ist, und sowol als dramatischer, wie als lyrischer Componist dieselbe auch in nicht zu langer Zeit sich ohne Mühe erringen dürfte. Doch ist es nicht gerathen, über das eine, freilich sehr hervorragende Lied, das von ihm zur Vorführung gelangte, ein für den Componisten in seiner Totalität maßgebendes Urtheil zu fällen. Es sei darum nur hervorgehoben, daß er, auf Franz weiterbauend, und im Besitz einer die Neuzeit vollständig umfassenden musikalischen Intelligenz, hauptsächlich durch die Langathmigkeit und Schönheit seiner Melodien zu fesseln weiß, — wie durch eine äußerst warme Empfindung, die, von allem Gemachten weit entfernt, aus dem Herzen kommend, — zum Herzen spricht und wieder zu erwärmen versteht.

(Ende in nächster Nummer.)

Die Gebrüder Müller in Dresden.

Die Gebrüder Müller gaben hier in der vergangenen Woche zwei Quartettsoiréen. Es drängt mich, Ihnen, geehrter Herr Redacteur, ein paar Zeilen darüber zukommen zu lassen und, soweit es sich in Kürze thun läßt, den künstlerischen Standpunct des genannten Quartettvereins zu fixiren. Zum erstenmale hörte ich die HH. Müller vor zwei Jahren. Es erschienen mir damals als hervorstechende Eigenschaften: durchweg vollendete, aus echtdeutscher Schule erstandene Technik, feines musikalisches Verständniß und unvergleichliches Zusammenspiel. Jetzt ist entschieden mehr zu bewundern, in der genannten kurzen Zeit haben diese Künstler sich nach Seite der geistigen Reproduction so sehr vervollkommnet, daß alle die Eigenschaften, die mir früher hervorstechend erschienen, jetzt als bloße Voraussetzung in den Hintergrund treten, und die errungene Selbstständigkeit, das geistreiche Nuanciren, und der geniale Schwung des Vortrags die kennzeichnenden Eigenschaften dieses Quartetts geworden sind.

In der ersten Soirée spielten die HH. Müller: ein Quartett von Haydn D dur, ferner von Schubert D moll, und von Beethoven C dur. Es war schon ein Verdienst der älteren Gebr. Müller, daß sie dem schulmeisterlichen Vorurtheil: Haydn müsse möglichst altmodisch und (wie man es leider jetzt noch häufig findet) möglichst unelegant vorgetragen werden, entschieden entgegentraten. Dieses Verdienst hat das jüngere Quartett in noch erhöhtem Grade, es ist entzückend, zu hören, mit welcher Unpietät, wie der Philister es nennt, sie Haydn spielen. Uns scheint es indessen gerade die wahre Pietät zu sein, daß man die Fortschritte, welche die Kunst der Reproduction gemacht, zugunsten der Werke, die zwar vor langer Zeit entstanden, aber der Zeit ihrer Entstehung weit genug vorausgeeilt waren, anwendet und nicht den absurden Grundsatz aufstellt, man solle die Sachen ja nicht besser spielen als es zu Haydn's Zeit möglich gewesen. Ich hörte einmal eine musikalische Autorität Dresdens in allem Ernst verlangen, Bach müsse so gespielt werden, daß man fortwährend Perrücken zu sehen glaube; von solch handwerksmäßig äußerlicher Seite werden von Manchen die Größen der Vorzeit aufgefaßt, weil sie nicht begreifen wollen, daß ein Genie immer über seiner Zeit steht, so Bach, Haydn, Mozart ꝛc. Haydn kann im Allegro gar nicht moussirend genug und im Adagio nicht schwärmerisch genug aufgefaßt werden; gegen jede andere Auffassung des Quartettcomponisten Haydn müssen wir entschieden als unkünstlerisch, langweilig und unzeitgemäß protestiren. In der vorerst bezeichneten Weise tragen die HH. Müller Haydn vor und werden verstanden und gewürdigt von denen, die fähig sind, Etwas mehr als die bloße Aeußerlichkeit eines Componisten zu erfassen. Das Schubert'sche und Beethoven'sche Quartett wurden beide vollendet schön und genial ausgeführt und die Leistung vom Publicum mit Enthusiasmus aufgenommen.

In der zweiten Soirée war es wieder ein Quartett von Mozart C dur, wo uns die echt künstlerische Freiheit im Nuanciren entzückte, und heben wir besonders die sprudelnd geistreiche Auffassung der beiden letzten Sätze hervor. Diesem Quartett folgte das berühmte Quintett von Schumann, dessen Clavierpartie Hr. Blaßmann freundlichst übernommen hatte und vortrefflich ausführte. Den größten Genuß des Abends bot jedoch das nun folgende große Quartett A moll Op. 132 von Beethoven. Hier zeigte es sich, daß die Ausführenden geistig ebenso wie technisch für die Riesenaufgabe der letzten Beethoven'schen Quartette befähigt sind, und wir gratuliren ihnen aufrichtig zu dem richtigen Erkennen ihres Berufs, indem sie die letzten Beethoven's alle in ihr Repertoire aufgenommen, die sechs ersten aber ausgeschlossen haben. Das genannte Quartett machte den größten Eindruck und die am Schlusse zufliegenden Blumen und Lorbeerkränze mögen den

wackeren Künstlern zeigen, wie sehr das Dresdener Publicum das wahrhaft Bedeutende ehrt!

Ziehen wir nun ein kurzes Resumé unseres Urtheils, so müssen wir das Quartett der Gebr. Müller in jeder Weise, sowol technisch als geistig reproducirend, als die höchste künstlerische Stufe einnehmend hinstellen, und wir versichern sie hiermit der bewundernden Sympathie aller Derjenigen, die es zu schätzen wissen, eine ausübende Kraft für einen der größten Schätze: Beethoven's letzte Quartette, gewonnen zu sehen.

Alexander Ritter.

Aus Berlin.

Ueber alle Concerte und Musikaufführungen berichten zu wollen, wäre eine reine Unmöglichkeit. Da ich keinen Doppelgänger habe, und ich auch nicht als Halbirer meine Recensentenpflichten üben möchte, so werde ich von dem vielen Guten das Beste bringen. Am 30. October veranstaltete die Altistin Fräulein Albertine Meyer aus Breslau eine Matinée im Reimer'schen Saale. Diese junge Dame hat eine mächtig ausgebende Stimme von edlem, schön klingendem Tone. Ihre Tonverschmelzung giebt dem Gesange einen eigenthümlichen Reiz, der durch deutliche Vocalisation und scharfe Heraushebung der Consonanten noch bedeutend erhöht wird. Sie errang durch den Vortrag der Arien aus dem „Elias" und der Oper „Semele" von Händel einen wohlverdienten Beifall. Auch die beiden Lieder von Goltermann wurden gut gesungen und beifällig aufgenommen. Vortrefflich war diese Matinée unterstützt durch die Talente der Damen Herrenburger-Tuczek und Formes und der Herren v. d. Osten, Laub und Holländer. — Der 31. October brachte uns aus dem ersten Cyklus der Radecke'schen Concerte in der Singakademie das erste Concert. Wenn dieser strebsame, talentvolle, mit dem Zeitgeist fortschreitende Musiker vor einigen Wochen mit dem Titel eines „Königl. Musikdirectors" betraut wurde, so ist damit Allerhöchsten Ortes auch zugleich ausgedrückt worden, wie sehr man die Kunstrichtung dieses Kunstjüngers anerkennt und zu würdigen weiß. Se. Königl. Hoheit der Prinz Friedrich Wilhelm waren in der Königl. Loge beim Concerte zugegen. Mendelssohn's Ouverture zur „Melusine" eröffnete den Concertreigen. Hr. Radecke spielte hierauf das große G dur-Concert von Beethoven mit ausgezeichneter Virtuosität. Sein Spiel, von dem Hauche des leisesten Pianissimo an, durch alle Nuancen hindurch bis zu dem Puncte hin, wo das Fortissimo und die Bravour seine Grenzen hat, war meisterhaft und der Beifall deßhalb auch ein allgemeiner. Hr. Musik-Dir. Bierling hatte die Leitung des Orchesterpartes übernommen, und wurde dieser selbstverständlich discret und gut von der Capelle ausgeführt. Hr. Radecke spielte einen Bechstein'schen Flügel. Frühere Instrumente aus derselben Fabrik gefielen uns besser als dieser Flügel. Da, wo er in der drei- und viergestrichenen Octave angegriffen wurde, klang er etwas flach und trocken. Im Baß und den mittleren Octaven hatte er einen großen und schönen Ton. Das Hauptstück des Concertes bildete unstreitig die Musik Robert Schumann's zum „Manfred". Mit dem verbindenden Texte Richard Pohl's war er hier noch nicht zur Aufführung gekommen. Schumann hat es verstanden, zu diesem Gedichte eine entsprechende Musik zu componiren. Die Ouverture, charakteristisch alle die Situationen in melodisch-harmonischer Beziehung vorführend und den Geist athmend, welcher im Verlauf durch die Dichtung und die Chöre in mächtig ergreifender Weise an den Hörer herantritt, überwältigt in ihrer Motivirung und Combination den Urstoff, aus welchem die Gesammtheit dieser Tonschöpfung hervorgegangen ist. Durch seinen „Manfred" erhalten wir die Gewißheit, daß Schumann, als Repräsentant dieser neuen Kunstrichtung, entschieden Großes geleistet hat. Soll überhaupt die Musik weniger den Geist beschäftigen als das Herz des Menschen erfassen, bewegen und erfüllen, so hat Schumann mit diesem Melodrama das Letztere vollständig erreicht. Frau Hoppé und Hr. Roth sprachen das Gedicht. Das Wenige, was Erstere zu reden hatte, um uns den „Manfred" in seiner Totalität zu zeigen, war von ergreifender Wirkung. Hrn. Roth war die schwierige Aufgabe geworden, der Träger des ganzen Gedichtes zu sein. Er zeichnete mit psychologischer Schärfe, Treue und Wahrheit den zerrütteten und unglücklichen Helden Manfred. Die Damen Friedländer und Strahl und die HH. Otto und Dr. Müller sangen die Soli in den Chören der Elementargeister ganz trefflich. Von überaus bedeutender Wirkung ist namentlich die Musik bei dem Ruf der Alpensee. Auch der Schweizer Kuhreigen wurde von dem Oboisten vorzüglich geblasen. Die Instrumentation ist durchweg sinnig, fesselnd und überraschend, und wenn einzelne Instrumentalgewalteffecte vom Componisten angewendet sind, so haben diese auch ihre volle Begründung. Das Ganze hat deßhalb unter der bewährten Leitung Radecke's, von der Liebig'schen Capelle ausgezeichnet executirt, einen wohlthuenden und bleibenden Eindruck hervorgerufen. Obgleich in meiner unmittelbaren Nähe einige ältere Männer kopfschüttelnd einzelne Blechdissonanzen, die aber durch ihre Auflösungen zu den reinsten Consonanzen sich gestalten, zu bekriteln schienen, konnte es doch nicht unterbleiben, daß bei den einzelnen Abschnitten, wie am Schlusse des Werkes lauter Beifall gespendet wurde. — Am 1. November fand im Englischen Hause die erste Soirée der HH. J. Oertling und F. Becker statt. Ihr Programm war 1) die D moll-Sonate für Pianoforte und Violine von Rob. Schumann; 2) Lied: „Reißender Strom" von Fr. Schubert, gesungen von der oben genannten Frl. A. Meyer; 3) Ballade in Des dur von Liszt; 4) Scherzo für Violine von David; 5) Ballade von C. Löwe und 6) B dur-Trio von Fr. Schubert. Beide Concertgeber bewährten sich auf ihren Instrumenten als tüchtige Virtuosen. Namentlich wurde das David'sche Scherzo, welches wir vom Componisten überaus schön gehört, von Hrn. Oertling mit Feinheit und Grazie gespielt. Hrn. Becker's Clavierspiel enthält Mark, Fülle und Kraft, verbunden mit eminenter Technik, und war die Liszt'sche Composition ganz dazu geeignet, dies zu bewahrheiten. Frl. Meyer erwarb sich auch in diesem Concert großen Beifall. — Am 3. Nov. eröffnete Musik-Dir. Liebig in der Singakademie, bei ausverkauftem Hause, seinen Abonnement-Cyclus von sechs Symphonie-Soiréen. Gespielt wurden 1) die Ouverture zu „Jessonda" von L. Spohr. 2) Sonate G dur (Op. 30) von Beethoven, für Orchester eingerichtet von H. Ries. 3) Ouverture zu „Leonore" (No. 2) von Beethoven. 4) Vorspiel zu „Lohengrin" von R. Wagner. 5) A moll-Symphonie von Mendelssohn. Alle Piècen, aber namentlich das mächtig ergreifende Vorspiel zu „Lohengrin", fanden wegen der ausgezeichneten Vorführung den lautesten Beifall. — Der zweite Quartett-Abend der HH. Laub, Radecke, Wüerst und Bruns brachte am 4. Nov. im Saale des Englischen Hauses folgendes Programm: 1) Es dur-Quartett von Mozart. 2) A dur-Quartett von R. Schumann, Op. 41, No. 3. 3) Es dur-

Quartett von Beethoven, Op. 127. Die vier Spieler, als geist- und talentvolle Musiker bekannt, geben uns durch ihr Zusammenspiel ein Ensemble, wie wir es vortrefflicher und kunstgemäßer noch nie gehört haben. Sie sind durchdrungen und beseelt von einer kunstbegeisterten Stimmung, deßhalb ergreift ihr Spiel das Gemüth, erfüllt das Herz und so wird der Hörer zum staunenden Bewunderer. Alle Quartette wurden meisterhaft executirt, und da das Mozart'sche und Beethoven'sche hinlänglich bekannt sind, so rede ich nur von dem Schumann'schen. In allen vier Sätzen documentirt sich Schumann als der tiefdenkende, sinnig fühlende, aus dem Born des Lebens schöpfende Musiker. Wie der erste Satz in Erfindung und Motivirung den Romantiker durchblicken läßt, so zeigt er uns durch den zweiten Satz die Macht und Kühnheit seiner Gedanken, im dritten den fühlenden Sympathetiker und im letzten Satze den Feuergeist, der keine Gefahren kennt, selbst nicht Blitz und Donner scheut. Dieser Satz war für die vier Spieler die schwierigste Heldenthat des Abends; alle sind glorreich als Helden aus diesem Kampfe hervorgegangen. Mit dem Inhalte und der Verarbeitung des letzten Satzes hätte selbst ein ganzes Orchester genug zu thun. Rede ich schließlich nun noch Einiges von dem Führer dieser Quartette, von unserem genialen Concert-M. Laub, dem verjüngten Paganini, dessen Reinheit, Sicherheit und Präcision im Spiel seines Gleichen sucht, dessen Ton und Vortrag, voll Würde, Adel, Anmuth und Hoheit, den ganzen inneren Menschen mächtig ergreift, so können wir nicht oft genug bedauern, daß dieser große Künstler als Concertmeister des Ballets mit seiner Kunst die Füße in Bewegung setzen muß. Wir hatten über Nacht eine Vision und sahen, wie der würdige Nestor des Solospiels, unser Concert-M. H. Ries, seit dem 5. d. M. als Musikdirector für die Operette und das Singspiel fungirte und an seiner Stelle bei der großen Oper unser Laub als Concertmeister seine Sologeige unter lautem Beifall des Publicums mit unbeschreiblicher Innigkeit spielte. Möchte diese Vision sich erfüllen! — Das Stern'sche Concert, am 5. Nov. in der Singakademie gegeben, eine Gedächtnißfeier für Mendelssohn, waren wir verhindert zu besuchen. Hr. v. Bülow spielte darin das H moll-Capriccio von Mendelssohn.

Th. Rode.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das fünfte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses verband am 3. November mit der jährlichen Erinnerungsfeier an den Todestag Mendelssohn's eine Gedächtnißfeier für Meister Spohr; für Beide zugleich durch Vorführung des Mozart'schen Requiems, für Mendelssohn außerdem durch den 42. Psalm, dem in der zweiten Abtheilung Beethoven's Ouverture Op. 124 voranging. Die Wahl des Mozart'schen Requiems verpflichtet uns zur Dankbarkeit, so lange eine Aufführung in der Kirche, wohin es eigentlich gehört, nicht möglich gemacht werden kann, nur hätten wir es lieber am Schlusse, oder doch in der zweiten Abtheilung besser dazu passende Werke gehört; warum war nicht von Spohr irgend Etwas gewählt, warum nicht namentlich an die Beethoven'sche Ouverture, für deren Wahl uns nur die unübertreffliche Wiedergabe Entschuldigung dünkt, ein geistig verwandteres Chorstück von Spohr gereiht, statt dieses oft gehörten süßlichen Psalms von Mendelssohn? Ueber die Ausführung der Gesangswerke dürfen wir kurz sein. Im Requiem wirkten als Solisten Frl. Ida Dannemann, Frl. Clara Hinckel, und die HH. Domsänger Otto und Sabbath aus Berlin. Frl. Dannemann wünschten wir bedeutender an Stimme und Ausdruck, ein öfteres Detoniren und merkliche Unsicherheit ließen die genannten Mängel nur noch stärker hervortreten. Frl. Clara Hinckel besitzt bei ihrem prachtvollen Alt auch die Gemessenheit, die sich speciell für dieses Werk eignet, freilich bei all ihren tüchtigen Anlagen noch nicht die Reife der technischen Bildung, die für dergleichen Aufgaben nothwendig ist. Die beiden Domsänger aus Berlin sind in ihren Leistungen auf das Beste bekannt. Von den Chören sind nur die Männerstimmen durchweg zu loben; die Soprane waren unsicher und getheilt, ohne schönen Klang, — die Alte wurden öfters gar nicht gehört. Besser als im erhabenen Mozart'schen Schwanengesang waren Solisten und Chor in dem Psalm von Mendelssohn zu Hause, und namentlich das Terzett der HH Otto, Langer und Sabbath ganz vorzüglich.

P. L.

Leipzig. Am 1. November fand das erste Abonnementconcert der „Euterpe" im Saale der Buchhändlerbörse statt. Als Eröffnung ward Spohr's Jessonda-Ouverture zum Gedächtniß des jüngst Geschiedenen aufgeführt; das zweite Orchesterstück des Abends war Beethoven's Symphonie in D dur. Man hat die Wahl gerade dieses schon so oft vorgeführten Werkes zum ersten Concert nicht ganz angemessen gefunden; zugegeben, daß etwas weniger conservative Gesinnung diesem Concertinstitut wie so manchen anderen nicht zum Nachtheile gereichen würde: so findet doch in vorliegendem Falle die Direction vollständige Entschuldigung, da sie sich bewogen gefühlt hatte, die bereits eingeübte sogenannte tragische Symphonie C moll von Franz Schubert zurückzulegen, weil sie durch Vorführung dieses Werkes, das in seiner kleinen, schlichten Form freilich sehr gegen die C dur-Symphonie desselben Meisters absteht, den Ruhm desselben eher zu verkleinern als zu fördern gefürchtet hatte. Daß auf solche Weise an die Ausführung der Beethoven'schen Symphonie keine großen Forderungen zu stellen waren, ist klar; die Jessonda-Ouverture dagegen ward vortrefflich, mit Präcision und großem Schwunge gespielt. Wir hoffen, daß der gute Ruf, den die Euterpe-Gesellschaft in der Anordnung ihrer Programme besitzt, bei den folgenden Concerten sich wieder völlig bethätigen könne. — Hr. Bernhard Rollfuß aus Dresden spielte das D moll-Concert von Mozart, eine Melodie von Rubinstein und ein Scherzo von Chopin. Für das Mozart'sche Concert reichte das Instrument nicht aus, der zierliche, geschmackvolle und technisch wohlgebildete Vortrag blieb daher ohne die rechte Wirkung; in der Rubinstein'schen und der Chopin'schen Pièce dagegen kamen diese Eigenschaften zu voller Geltung. — Mit großer Anerkennung hörten wir Frl. Elise Eicke in der Arie: „Ach ich fühl's" aus der „Zauberflöte" und im Recitativ und Arie aus der „Nachtwandlerin": „Holde Gespielen." Frl. Eicke, die vor einigen Jahren auf unserem Stadttheater debutirte, und damals bei ihrer in jeder Beziehung unausgebildeten Stimme nur geringen Erfolg erzielte, hat seitdem den Unterricht des Prof. Götze genossen und auf diese Weise naturgemäßen Tonansatz, freien, den geistigen Inhalt beherrschenden Vortrag und einen durchgebildeten Geschmack erlangt. In der Mozart'schen Arie noch durch Befangenheit an der rechten Verwendung ihrer Mittel gehindert, errang sie mit der Cavatine aus der „Nachtwandlerin" den lebhaftesten Beifall und Hervorruf. Möge auch die fernere Laufbahn von dem wohlverdienten Erfolge begleitet sein.

P. L.

Prag. Unser Cäcilien-Verein wird in diesem Jahre das Fest seines zwanzigjährigen Bestehens feiern. Unter der umsichtigen Leitung des verdienstvollen Anton Apt gelangte dieses Kunstinstitut zu einer epochemachenden Bedeutung in der Musikgeschichte Prags. Der Hauptzweck, den der Verein zu erfüllen hat, besteht in der Pflege der neueren Tonkunst, und schon wegen dieser so seltenen guten Eigenschaft verdient derselbe die vollste, allseitige Anerkennung. Dazu kommt aber noch der weitere Umstand, daß die Aufgabe durch Apt's rastlosen Eifer mit dem glücklichsten Erfolge gelöst wird. Die allgemeine Theilnahme des Publicums an den Concerten und der große Beifall, den die Leistungen des Cäcilien-Vereins finden, sind die deutlichsten Beweise für das Gesagte. Mit seltener Sorgfalt und Pietät wurde namentlich Wagner's Musik gepflegt. Dadurch hat sich der Verein und sein wackerer Leiter ganz besondere Verdienste erworben, die wir nicht genug hervorheben können, auch dürfte gerade jene Thatsache vorzüglich geeignet sein, den Kunstgeist, von dem diese Musikgenossenschaft beseelt ist, zu charakterisiren. Einzelne Scenen aus Wagner's Musikdramen erlebten zu wiederholten Malen unter Apt's Leitung die vortrefflichsten Aufführungen, an welche sich jeder kunstliebende Prager mit wahrer Freude erinnert.

Möge Apt auch fernerhin noch dem Vereine seine unermüdete Thätigkeit zuwenden und mit frischer Kraft, wie er dies bisher immer that, den Dirigentenstab über den Häuptern seiner großen und kleinen Jünger schwingen und sie für die gute Sache der Kunst ins Feuer führen. Noch bemerke ich, daß im nahe bevorstehenden Abonnementconcert Schumann's „Manfred" zur Aufführung kommen wird. F. G.

Weimar. Am 30. October fand hier ein geistliches Concert statt, in dem Liszt's Compositionen des 137. und 23. Psalms zu vollendeter Ausführung kamen. Frl. Genast trug die Gesangspartie mit gewohnter Präcision und von Frau Pohl begleitet vor; beide Stücke sprachen das zahlreiche Publicum außerordentlich an. — Eingeleitet und beschlossen durch Töpfer's „Sonate und Nachspiel für die Orgel" bot das Concert außer dem „Phantasiestück für Violine und Orgel" von Bronsart die Cantate „Bleibe bei uns" von Bach und Palestrina's Motette „Surge illuminare Jerusalem". Eine milde Temperatur gestattete unbeirrte Theilnahme und die ganze Zuhörerschaft blieb in sichtlicher Befriedigung bis zum Schluß. Der Ertrag ist für Aufstellung eines Grabsteins für Lucas Cranach in der hiesigen Stadtkirche bestimmt.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Vieuxtemps wird in Wien am 23. November sein erstes, am 6. December sein zweites Concert im Musikvereinssaale geben. Alex. Dreyschock wird daselbst schon am 13. November ein Concert veranstalten, worin er u. a. Beethoven's Es dur-Concert spielt.

In Berlin ist in diesen letzten Tagen bereits ein Concert dem anderen auf dem Fuße gefolgt. Am 28. October fand die erste Quartettsoirée von Oertling statt; am 29. gab Wieprecht im Otto'schen Circus sein Concert zum Besten der Pensionszuschußcasse für Musiker; am 30. trat Frl. Albertine Meyer, Altistin aus Breslau, in einer Matinée auf, sie sang u. a. die Cavatine: „Sei stille" aus dem „Elias" mit klangvoller Stimme und guter Technik; am 1. November veranstalteten Franz Oertling und Jul. Becker ihre erste Soirée für Kammer- und Salonmusik im englischen Hause, worin u. a. Schumann's D moll-Sonate für Clavier und Violine, sowie Schubert's B dur-Trio zur Aufführung kamen. In derselben Matinée wirkte auch Frl. A. Meyer wiederum mit.

Am 28. October hat Alfred Jaell in seiner Vaterstadt Triest im Theater bei überfülltem Hause ein Concert gegeben. Er wurde von dem begeisterten Publicum mit einem Regen von Lorbeerkränzen und Gedichten überschüttet und an dem einen Abend 19mal gerufen; mehrere Piècen mußte er da capo spielen. Es werden diesem ersten noch zwei weitere Concerte folgen.

Im ersten Abonnementconcert in Aachen ward Schumann's B dur-Symphonie gespielt. Frau Clara Schumann gefiel an demselben Abend namentlich durch die Gavotte von Bach so, daß man die Wiederholung wünschte.

Das erste Museums-Concert zu Frankfurt a. M. brachte am 4. November zum Gedächtniß an Spohr dessen C moll-Symphonie zur Eröffnung.

Ein neu errichteter Musikverein in Pforzheim hat am 26. October sein erstes Concert gegeben. Es werden im Ganzen zehn stattfinden.

Die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde wird in ihren vier Abonnementconcerten u. a. Schumann's Ballade „vom Pagen und der Königstochter", Schubert's C dur-Symphonie, Wagner's Duett aus dem „Fliegenden Holländer" und die Liszt'schen Chöre zu „Prometheus" aufführen. Das erste findet am 6. November statt.

Am 2. November gab ein jugendlicher Pianist Joseph H. Denck, Schüler des Hofpianisten Krüger, in Dresden ein Concert, und spielte u. a. das Beethoven'sche G dur-Concert.

Bei Kroll's in Berlin spielte ein junger Violinist Lotto mit bedeutendem Erfolge.

Am 28. October fand in Frankfurt a. M. die erste der Straus'schen Quartett-Soiréen statt; die Leistungen der vier Ausführenden: Straus, Stein, Welcker und Brinkmann werden sehr hochgestellt. Am 5. November gab ebendaselbst Hr. Eliason sein alljährlich wiederkehrendes großes Vocal- und Instrumentalconcert. Das Programm war sehr reichhaltig.

Musikfeste, Aufführungen. In der Mendelssohnfeier des Leipziger Conservatoriums am 4. November kamen zur Aufführung: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir", Kirchenlied von Luther, das Streichquartett E moll, von den HH. David, Röntgen, Hermann und Grützmacher meisterhaft gespielt, eine Arie für Sopran (eingelegt in den „Paulus"), gesungen von Frl. Büschgens aus Crefeld und die Phantasie Fis moll, Op. 28, von Moscheles gespielt — sämmtlich Mendelssohn'sche Compositionen. Den Schluß bildete der Chor „Pie Jesu" aus Cherubini's Requiem. Die Chorgesänge wurden selbstverständlich von Schülern des Conservatoriums vorgetragen.

Der „Singverein" der Wiener Gesellschaft von Musikfreunden studirt für zwei bevorstehende Concerte Schumann's „Manfred" und Beethoven's „Ruinen von Athen" ein.

In der Allerheiligenkirche zu München kam am 30. October eine neue Messe von F. Lachner zur Aufführung.

Der Musikverein in Darmstadt führte Mitte October unter Mangold's Leitung in seinem ersten Abonnementconcert den „Samson" auf.

In Erfurt führte der Musikverein am 29. October Mendelssohn's „Lobgesang" und den 42. Psalm auf.

Am 23. October wurde in Mülheim a. d. R. Ferd. Hiller's Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" unter des Componisten Leitung aufgeführt.

Neue und neueinstudirte Opern. Die Leipziger Bühne brachte am 5. November neu einstudirt Halevy's reizende Oper: „Das Thal von Andorra". Die Darstellung war in den komischen Theilen recht gut. Offenbach's „Hochzeit vor der Laterne", wozu Chordirector Hentschel ein ansprechendes Lied als Einlage componirt hat, erlebte bereits fünf Aufführungen binnen 14 Tagen.

Am 4. November wurde auf dem Dresdener Hoftheater Mozart's „Idomeneo" neu einstudirt gegeben.

Von dem Belgier Gevaerts ist eine neue komische Oper: „Le diable au moulin" in Brüssel mit Erfolg aufgeführt worden.

Jean Bott hat eine große Oper: „Altäa, das Mädchen von Korinth" nach einem Texte von J. Rodenberg, vollendet.

Von Auber wird in der komischen Oper zu Paris ein neues Werk einstudirt.

Musikalische Novitäten. Ein Wiener Componist, Franz Mayr, hat „vollständige" Musik zu Schiller's „Jungfrau von Orleans" geschrieben.

Für die ungarische reformirte Kirche hat Karl Nagy, Kantor und Organist an der Debrecziner reformirten Hauptkirche, eine Sammlung von 166 vierstimmig gesetzten und mit Orgel-Zwischenspielen versehenen Chorälen herausgegeben.

Literarische Notizen. Ludwig Spohr soll eine Selbstbiographie hinterlassen haben.

Der vor einiger Zeit angekündigte vierte Band von Ed. Devrient's „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" ist erschienen.

Todesfälle. Hofcapell-M. Reissiger in Dresden ist am 7. November Mittags unerwartet gestorben.

Vermischtes.

Das „Morgenblatt" brachte kürzlich in zwei Nummern einen Aufsatz über Wagner's „Lohengrin", der im Ganzen, bei dem immer noch großen Mangel an Lebensfrische und Rührigkeit im süddeutschen Musikleben, willkommen geheißen werden darf, da er neben manchem Verfehlten auch viele recht gute Aussprüche bietet. Wunderlich freilich ist der Eindruck immerhin, wenn der Verfasser echt schulmeisterlich von zu bedeutender Anwendung der Chromatik und Enharmonik spricht, und eine große Unwissenheit verräth es, wenn an einer anderen Stelle gesagt wird, diese enharmonischen Verwechselungen verwirren förmlich den harmonischen Eindruck, wenn der Verfasser unberechtigter Weise von unvermittelten Accordfügungen spricht, wenn er ferner sagt: eine Dissonanz enthalte in sich (!) schon wieder die nächste, und in dem Strudel der Diatonik und Enharmonik (!!) gelten halbe Töne wie ganze (!!). Lerne der Verfasser zunächst die Grundzüge moderner Harmonik, — er wird dann nicht mehr so leichtsinnig mit dem Worte „Willkür" um sich werfen.

Die Buch- und Musikhändler A. J. Tonger (Antiquar) und F. J. Gisner in Cöln waren wegen Verkaufs der Holle'schen und Litolff'schen Nachdrucksausgaben C. M. v. Weber'scher Opern (Freischütz, Oberon, Preciosa) und der zwei- und vierhändigen Claviercompositionen auf Antrag des Original-Verlegers (Schlesinger in Berlin), durch Urtheil des k. Zuchtpolizeigerichts zu Cöln vom 15. April 1859 und der Correktionell-Appellations-Kammer zu Cöln vom 26. Mai 1859 verurtheilt worden, jeder zu einer Geldbuße von 50 Thlr. oder zu einer Gefängnißstrafe von je einem Monat, zur Confiscation der nachgedruckten Musikalien, zu einer an die Schlesinger'sche Verlagshandlung zu zahlenden Entschädigung und zu allen Kosten. Das k. Ober-Tribunal zu Berlin hat dies Erkenntniß durch Verwerfung des Cassationsrecurses d. d. 13. October 1859 bestätigt.

Intelligenz-Blatt.

Ich sehe mich zu der Erklärung genöthigt, dass ich bei Abfassung der Programme hiesiger Abonnement-Concerte nicht betheiligt bin, weshalb ich bitte: auf dieselben bezügliche Anmeldungen nicht an mich, sondern an die Concert-

Ferdinand David.

Leipzig, den 18. November 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 21.
Einundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Bücher, Zeitschriften.

Dr. **C. L. Merkel**, Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprach-Organs. Leipzig, 1859. A. Abel.

Besprochen von Dr. **Schwarz** in Berlin.

(Schluß.)

Ausgehend vom nächsten Eindruck auf das mit Ohr und Auge Erkennbare beschreibt er zunächst die einfachsten Tonqualitäten und die beiden timbres (hell und dunkel) mit dem dabei sichtbar sich ändernden Kehlkopfstand. Er geht dann über zu den Tönen bei geschlossenem Munde, und beschreibt die Kehlkopfstellung im Verhältniß zum Luftdruck (crescendo), die Hervorbringung der messa di voce durch Comprimirung des Unterleibes, und den Antheil der Contraction der Halsmuskeln bei großer Verstärkung des Tons. Nach diesen einleitenden Betrachtungen gelangt er (S. 609) zu den Tönen bei offenem Munde und stellt vor Allem den wichtigen Satz auf, daß die beiden timbres (hell und dunkel) nur als Modificationen des Brust- und Falsetregisters, nicht als selbstständige neue Register anzusehen sind. Gar Viele haben nämlich schon wegen eines neu eintretenden Timbres ein neues Register statuiren zu müssen geglaubt, und trefflich zeigt Merkel, daß jeder Ton (mit Ausnahme der tiefsten, sogenannten Strohbaßtöne und der höchsten Falsettöne) in heller und dunkler Farbe, d. h. mit anderem Kehlkopfstand hervorgerufen werden kann. (Dies giebt mir Veranlassung zu der Nebenbemerkung, daß das Kapitel in meinem Buch, welches von der Fixirung des Kehlkopfs handelt, selbstverständlich nur auf eine Tonreihe mit gleichbleibendem timbre und gleicher Tonstärke Bezug hat; denn aus S. 39 (Z. 3 v. u.) meines Buches geht hervor, daß die durch die Aenderung der Tonfarbe eintretende Aenderung der Kehlkopfstellung auch von mir schon anerkannt wurde.)

Mit großer Ausführlichkeit bespricht nun das Merkel'sche Buch den Unterschied der beiden Hauptregister, der Brust- und Falsetstimme, hinsichtlich des Klanges ꝛc., erklärt auch die Ausdrücke: „Brust-" und „Kopfstimme" nach dem Orte, wo der Ton vorzugsweise resonirt, und zeigt den Uebergang vom Falset-Mechanismus in den Brust-Mechanismus auf ein und demselben Ton. Die Kopfstimme scheint Merkel an vielen Stellen mit Falsetregister identisch zu fassen, behandelt sie aber doch noch besonders, jedoch mit der Schlußbemerkung, „diese Töne seien eigentlich weiter Nichts, als eine Fortsetzung der Bruststimme nach oben, mit wenig Tension der Luftsäule und nicht übermäßiger Spannung der Stimmbänder" und ebenso bespricht er ein Kehlbaßregister und beschreibt es als eine schmerzverursachende abnorme Tonvertiefung mit dunklem, rauhem Klang, und endlich das Strohbaßregister, welches er (S. 619) selbst eine Fortsetzung der tiefen Brusttöne mit timbre clair nennt. Man sieht aus dieser Aufzählung — wie viele Register Merkel als in der Gesangskunst anwendbar annimmt, ist aus dem Buche selbst nicht zu sehen —, daß der Physiologe ein viel weiteres Gebiet vor sich hat, als der Gesanglehrer, welchem die Rücksicht auf die Aesthetik feste Grenzen zieht. Weil aber mir selbst dieser Abschnitt des Buches, der von den Registern handelt, — so oft ich es auch durchstudirte, Manches unentschieden ließ, wird es dem Leser nicht uninteressant sein, wenn ich ihm mittheile, worüber ich mich — bei der Tonkünstler-Versammlung in Leipzig — in meinen physiologischen Conferenzen mit Hrn. Dr. Merkel in dieser Hinsicht geeinigt habe; wir erkannten zwei Hauptregister, Brust- und Falsetstimme, an: tritt jedoch der Mechanismus der aufschlagenden Schwingungen zu den tiefsten Brusttönen hinzu, so entsteht der sogenannte Strohbaß; tritt er zu den höchsten Falsettönen hinzu, so entsteht die sogenannte Kopfstimme. Beide letztere verweise ich meinestheils, jenen wegen seiner Klangleere, diese wegen ihres Quikens, aus der Gesangskunst und vom Kehlbaß äußerte Hr. Dr. Merkel selbst, daß er wegen der großen Tief-Zwängung des Kehlkopfs mehr in die Pathologie als in die Physiologie gehöre. — Doch nicht zufrieden mit solchen durch Auge und Ohr wahrnehmbaren Unterschieden, führt uns unser Autor in die geschäftige Werkstätte der Tonerzeugung, in das Innere des Kehlkopfes selbst ein. Er zeigt, wie in der den unteren und oberen Kehlkopfraum abgrenzenden verengten Glottis nur dann ein normaler Ton entsteht, wenn die durchfließende Luft die Stimmbänder in stehende Schwingungen versetzt hat: seltsamer Weise hat bei der Tonkünstler-Versammlung in Leipzig ein dortiger Gesanglehrer diesen Satz als unrichtig bezeichnet und — was er gar nicht nöthig gehabt hätte — noch beigefügt, daß er von Physiologie Nichts verstehe; und doch habe ich selbst diese Schwingungen der Stimmbänder an

meinem eigenen Organ schon oft genug mit dem Kehlkopfspiegel betrachtet und kann sie jeden Augenblick wieder betrachten (wie ich dies vor einem halben Jahre in der Nationalzeitung veröffentlicht habe). Der so entstandene Ton selbst kann aber auch durch die Theile über der Glottis noch verändert werden; ich nenne als die einflußreichsten: den Kehldeckel (dessen vielseitige und rasche Bewegungen ich ebenfalls mit dem Kehlkopfspiegel betrachtet und als erstes Mittel zur Bildung der verschiedenen Vocale in jenem Artikel der Nationalzeitung bezeichnet habe), das Gaumensegel, die Zunge. Auch alle diese Theile sind mit Muskeln versehen, und die durch ihre verschiedene Bewegung entstehenden Formen sind vor Allem die Ursache des sogenannten Gaumen- und Nasentons, indem die dadurch entstehende Art der Compression und Theilung des ausfließenden bereits tönenden Luftstromes dem Ton eine besondere Färbung verleiht. In einer Zeichnung ist hierbei zugleich der richtige Ausfluß der Luft aus dem Munde veranschaulicht und kann jeder sich hier überzeugen, wie verkehrt die Lehre ist, daß der Sänger „die Luft in der Kehle fein fassen und in feiner dünner Form wie eine Nadelspitze am vorderen Gaumen anschlagen und sogar deutlich empfinden" müsse. Auf solche total aus der Luft gegriffene Ideen kann nur Derjenige kommen, welcher die betreffende Sache selbst zu untersuchen nicht im Stande oder zu träge ist, und sich nicht scheut, Anderen Etwas zu lehren, wovon er selbst Nichts weiß. — Was Toneinsatz, Tonansprache, Tonabstufung bedeute und was dazu in jedem Falle erforderlich sei, welche Art der Längenspannung, der Annäherung der Stimmbänder, und der Stellung des ganzen Kehlkopfs in der richtigen Höhe oder Tiefe des Halses — dies hier weiter darzulegen, würde zu weit führen. Merkel zählt hier alle nur irgend denkbaren Möglichkeiten auf, sagt aber doch (S. 680), daß man den — auch von mir als wesentlichsten Factor erkannten — M. cricothyrevideus den „Treffmuskel" nennen könnte. Aeußerst interessant ist an dieser Stelle, welche von der Entstehung der beiden Hauptregister, Brust- und Falsetstimme, handelt, die von unserem Autor gemachte Entdeckung, daß der unter den Stimmbändern dahinlaufende M. vocalis durch sein willkürliches Ausweichen oder Nichtausweichen gegenüber der ihn berührenden Luftsäule die letzte Ursache dieses Registerunterschiedes ausmacht; Merkel hat hier auf anatomisch-physiologischem Wege ganz dasselbe entdeckt, was ich in meinem Buch (S. 108 Z. 10 v. u.) auf mehr practischem Boden gefunden habe. — Der Unterschied zwischen dem Mechanismus der Brust- und dem der Falsetstimme, sowie die bei den beiden timbres (der hellen und dunklen Tonfarbe) stattfindende Thätigkeit der inneren Theile unserer Stimm-Werkstätte, und endlich die Thätigkeit beim Schwellen der Töne ꝛc. — alles Dies wird von Merkel nicht blos mit Worten, sondern auch mit Zeichnungen erklärt. — Ueber die ausübende Gesangskunst dagegen giebt Merkel leider nur wenige Andeutungen, indem er einige Gesangsmanieren (Filar il tuono, Metter la voce, Portamento, Triller) und Gesangsfehler (Detoniren und Tremoliren) nach ihrem physiologischen Grunde erklärt. Die Methode aber, nach welcher der Mensch am Sichersten sein Stimmorgan practisch gebrauchen lernt, also die Kunst des Gesanges sich aneignen kann — sagt er selbst, liege nicht im Plane seines Werkes und er begnügt sich mit der Bemerkung, daß alles Singen nichts Anderes ist, als Muskelbewegung, also alle Gesangsübung und Gesangsproduction eine Gymnastik der betreffenden Muskeln, wodurch diese dem künstlerischen Willen folgsam und dienstbar gemacht werden. Es ist schade, daß Merkel die Methode solcher practischen Verwerthung der physiologischen Kenntnisse nicht näher angegeben hat, es kann jedoch diese Methode keine andere sein, als die Befolgung der von mir theils direct, theils indirect gewonnenen Gesetze, welche ich in meinem Buch: „System der Gesangskunst nach physiologischen Gesetzen" dargelegt habe und stündlich practisch anwende, und welche auch bereits viele meiner geehrten Herren Collegen zu meiner Freude mit Erfolg sich zur Richtschnur in ihrem Gesangsunterricht genommen haben. Ja die Zeit ist verschwunden, da man mich verlachte, weil ich die Gesangskunst nach ihrer materiellen Seite auf eine lebendige Muskelthätigkeit und Muskelerziehung gründete; jetzt wagt es Niemand mehr, spottend zu rufen: „Was hat denn das Singen mit Muskeln zu thun!" oder „Wie kann ein Mensch einen Stimm-Umfang von drei Octaven Tönen besitzen!" Denn Merkel lehrt nicht blos dasselbe, sondern noch vier Töne mehr. — Ob aber auch das Merkel'sche Werk diese practische Seite selbst nicht behandelt, so kann doch der verständige Leser aus der Darlegung der bei den guten und schlechten Tonphänomenen stattfindenden physiologischen Verhältnisse selbst viele nützliche Schlüsse für die Praxis im Gesang und im Gesangunterricht ziehen; nur frisch heran an das Studium dieses ebenso zeitgemäßen, als fruchtreichen vortrefflichen Erzeugnisses deutschen Fleißes und deutscher Schöpferkraft.

Instructives.

Für Pianoforte.

Stephen Heller, Op. 90. **24 nouvelles Etudes** pour Piano. Berlin, Schlesinger. Livr. I. II. III. Pr. à 15 Ngr.

Heller hat sich mit seinen schon sehr verbreiteten Etuden Op. 47, 46, 4, 5, 16, 29 ein allgemein anerkanntes Verdienst erworben. Das gegenwärtige Werk reiht sich jenen in gleicher Bedeutung an und kann in instructiver Hinsicht als eine Fortsetzung derselben gelten. Es sind keine trockenen, mechanischen Studien, vielmehr eine reichhaltige Sammlung interessanter, charakteristischer Tonbilder, wobei ein jedes die Bildung irgend eines technischen Elementes bezweckt. Durch vorwaltend melodischen Ausdruck, durch Frische und Abrundung der Formen, worin der Verfasser seinen meisten Tonschöpfungen ein individuelles Gepräge gegeben, wird diese Novität den Clavierlehrern und Lernenden eine erwünschte Bereicherung des Unterrichtsmaterials gewähren, zumal die Schwierigkeit sich in den mittleren Grenzen hält und dem Charakter moderner Claviertechnik in praktisch routinirter Weise Rechnung getragen ist.

———, Op. 55. **3 Mélodies** de Schubert. Ebendaselbst. Pr. 20 Ngr.

Drei Schubert'sche Lieder: „Die Nebensonne", „Müller und Bach" und „Die liebe Farbe" hat Heller mit bekanntem Geschick, wie er schon mehrere derselben behandelt, zu selbständigen melodischen Clavierstücken umgeformt, den Ausdruck des Gesanges möglichst wiedergegeben und mit effectvoller Behandlung des Instrumentes vortheilhaft ausgestattet.

C. Köhler, Op. 64. Salon-Walzer. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. $12^1/_2$ Ngr.

———, Op. 71. 3 Tanz-Rondinos. Ebendas. Pr. $17^1/_2$ Ngr.

———, Op. 26. Melodienbilder. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. $17^1/_2$ Ngr.

———, Op. 19. Volksmelodien für Pianoforte. Ebendas. Heft I. II. Pr. à 10 Ngr.

Der geschätzte Verfasser erfreut mit diesen Spenden seines Fleißes die jüngere Klasse der clavierspielenden Welt. Die

Sachen sind instructiv gehalten, mit Fingersatz versehen, melodisch angenehm, und beanspruchen nur einen geringen Grad von Spielfertigkeit. Der Salonwalzer und die Tanzrondinos sind ohne Octavenspannung und deßhalb auch den zartesten Händen in der Ausführung zugänglich. Sie werden sich als Vorspieldebut lohnend erweisen. Die Liedertransscriptionen gewähren außer dem technischen Zwecke die interessante Bekanntschaft hübscher nationaler Volksweisen. Clavierlehrer finden hieran ein gutes Material für die jüngeren Schüler.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Rob. Volkmann, Op. 36. Improvisationen am Clavier. Pesth, Heckenast. 1 Thlr.

Drei charakteristische Tonbilder nach Worten von Bajza, von zarter Empfindung und originellem Ausdrucke. Man sieht, der Verfasser ist eine productive Natur von einer gewissen Ursprünglichkeit. Seine Erzeugnisse athmen gemüthvolles Leben und sind gekennzeichnet durch wohlthuende Originalität und Neuheit; außerdem wohnt diesen Stücken hinsichtlich der Modulation und des rhythmischen Accentes ein frisches, mit der ungarischen Ausdrucksweise sympathisirendes Element inne. Als interessante Novität gewiß beachtenswerth.

Karl v. Bruyck, Op. 13. Mährchenbilder. Nr. 1. Der Wolf und die sieben jungen Geislein. 10 Ngr. Nr. 2. Dornröschen. 15 Ngr. Wien, Wessely u. Büsing.

Die Stücke haben anziehende Namen; sie sollen musikalisch poetische Darstellungen nach einigen der Kinder- und Hausmährchen der Gebrüder Grimm sein. Ob übrigens der dichterische Inhalt in diesen Tonbildern genügend getroffen, überhaupt zu einer ausreichenden musikalischen Veranschaulichung zu bringen ist, mag dahingestellt sein. Es ist einmal nicht Alles möglich und berechtigt, wenigstens zur rein instrumentalen Darstellung, z. B. Ideen, wie bei dem ersten Mährchen, daß die alte Geis in den Wald geht, um Futter zu holen; daß sie dem Wolf den Wanst öffnet, mit Steinen anfüllt und wieder zunäht; und bei dem zweiten, wie nach langer Kinderlosigkeit ein Königspaar sich seines Töchterleins erfreut, Dornröschen hundert Jahre schläft und von einem Kusse erwacht &c. Es gehört ein großes Einbildungsvermögen dazu, bei diesen Tonbildern sich der malerischen Idee bewußt zu werden; außerdem bieten sie an sich auch nur geringes Kunstinteresse. Möge der Verfasser andern Stoff verarbeiten und die Gabe wirklicher Erfindung documentiren.

Albert Henitz, Op. 2. 4 Clavierstücke. Potsdam, Riegel. Pr. 25 Ngr.

Wir begrüßen den Verfasser zum ersten Mal und können ihm gratuliren bei dieser ganz respectablen Arbeit. Je bescheidener hier der Titel, desto besser der Inhalt. Bei der vorherrschend melodischen Wirkung und der hübsch abgegrenzten Form möchten wir diese Stücke Lieder ohne Worte nennen. Aber auch in der harmonischen Bewegung, in der Gliederung und Combination der einzelnen Gedanken sind diese Erstlingsproducte als Op. 2 von Interesse und berechtigen zur Hoffnung, von dem begabten Verfasser ferneres Gute zu sehen. Die Stücke sind ganz besonders empfehlenswerth.

A. Struve, Op. 50. Notturno für Pianoforte. Leipzig, Kahnt. Pr. 25 Ngr.

H. Hampel, Op. 10. Lieb Annchen. Eine Erzählung für Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 12 Ngr.

Fr. Baumfelder, Op. 28. Ballade für Pianoforte. Leipzig, Kahnt. Pr. 17½ Ngr.

C. Hering, Op. 47. Impromptu. Ebendas. Pr. 12½ Ngr.

J. Heuchemer, Op. 5. Trauermarsch zu 4 Händen. Winterthur, Rieter-Biedermann. 20 Ngr.

Das Notturno von Struve ist nicht ohne Wohlklang, jedoch zu reichlich mit Verzierungen und Passagen versehen. Es paßt zum dankbaren Salon-Repertoire. Hampels Lieb Annchen soll eine Geschichte auf dem Clavier erzählen, und wahrscheinlich eine Liebesgeschichte, die sehr tragisch endigt, da sie in wahren Todesseufzern verklingt. Es gruppirt sich in vier Bilder: Liebeslied und Lebewohl, Schwermuth, Trauermarsch und am Kirchhof. Ein erläuternder Text würde das Tongemälde besser veranschaulichen, denn ohne die kurzen Ueberschriften wüßte man den Intentionen des Verfassers auch nicht im Entferntesten zu begegnen. Das Ganze leidet übrigens an einem unbehaglichen, schwülstigen Gepräge, und dürfte nicht als ein geglückter Wurf einer neuen Idee zu bezeichnen sein, so anlockend auch der schöne Name tönt. Genießbarer ist die Ballade von Baumfelder; sie fließt frisch und in einem rüstigen Tone dahin, mit Charakter und accentuirtem Ausdrucke. Hering's Impromptu, ein höchst dürftiges Machstückchen, gehört zu dem alltäglichen Dilettantenfutter. Der Trauermarsch von Heuchemer ist nicht unpractisch vierhändig arrangirt, entfernt sich aber durch zu große Beweglichkeit und Verzierung zu weit von seiner Bestimmung. Rud. Viole.

Bücher, Zeitschriften.

Otto Jahn, W. A. Mozart. Dritter Theil. Mit Mozart's Bildniß nach Tischbein, und drei Notenbeilagen. gr. 8. cart. 512 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.

Wenn in dem Bisherigen der Strom der Thatsachen unaufhaltsam weiter drängte, so daß nur an den wichtigsten Puncten eine Betrachtung möglich, ein Verweilen bei den Gegenständen der Kritik nöthig ward: so bietet der nun folgende dritte Theil im Gegentheil auf dem der Zeit nach geringen Raume von etwa drei Jahren des kulturhistorischen Materials im Allgemeinen, und des psychologischen Stoffes in Bezug auf Mozart selbst so Mancherlei, so Tiefgehendes, daß die breiten Flächenmaße des Bildes reichlich für die geringe perspectivische Tiefe entschädigen. Es sind jene drei Jahre des erwachenden männlichen Geistes, der sich gleichmäßig auflehnt gegen die Hoffarth seines Gebieters wie gegen die starre Härte seines Vaters — dem er doch auch dann noch mit der reinsten Kindlichkeit anhängt, als ihm sein liebster Wunsch versagt bleiben soll; es sind zugleich jene Jahre, in denen Deutschland eine der edelsten Errungenschaften neuerer Kunst empfängt, in denen Mozart's „Entführung aus dem Serail" den deutschen Opernstyl zum ersten Male in Deutschland selbst zur vollen Geltung bringt; und es sind damit in Verbindung diejenigen Jahre, wo der große Meister auf den Höhepuncten seiner schöpferischen Wirksamkeit zur Durchdringung von Inhalt und Form, zur idealen Gestaltung hinansteigt, als deren Hauptvertreter in dieser Zeit eben jene „Entführung" gelten mag. Aber was dem dritten Bande mehr noch sein ganz eigenthümliches, fesselndes Gepräge giebt, das ist, in unsern Augen wenigstens, die große Kunst, mit welcher Jahn seinem Künstler in das Allerheiligste blickt, in seine Werkstatt; die Aussprüche über des Meisters inneres Schaffen — gegenüber dem schließlichen

mechanischen Niederschreiben; die treffenden Bemerkungen über das Wesen des Genies, die Streiflichter, die bei diesem Anlaß auf so manche irrige, immer noch mit Eigensinn festgehaltene Meinung unsrer Tage fallen, alles Dieses nöthigt uns eine frohe Bewunderung über den Tonmeister, einen ebenso freudigen Dank dem beobachtenden Biographen ab. Und noch ein Drittes füllt zum guten Theil diesen Band: die Heirath des großen Meisters und von dem Hauche der edelsten sittlichen Würde beseelten Menschen. Hier vereinigt sich in uns die Liebe zu dem kindlichen und dennoch die größten Hindernisse standhaft bekämpfenden Gemüthe mit der Bewunderung solcher Ausdauer, und es thut uns wohl, von unserm Biographen bei eben derselben Gelegenheit, wo wir die Seele eines Menschen so gerne rein sehen von den Schlacken der heutigen Großstädte, mit schlichten Worten die Keuschheit eines überragenden Geistes erweisen zu hören, eines Genies, dem wahrlich die Verlockung mehr als tausend Anderen auf jedem Schritte entgegenkam.

Es liegt in der Natur dieser wichtigen Epoche begründet, daß auch jenes rein Thatsächliche in Mozart's Leben mehr als in den ersten beiden Bänden eingreift in das Wirken des Componisten, daß wir demzufolge näher noch, als bisher nöthig war, auf die Umstände seines äußeren Daseins einzugehen haben. Und zu diesem Zwecke kommt uns der gelehrte Biograph entgegen; zwar fehlt es auch in diesem dritten Bande nicht an jener verwirrenden, den Eindruck niederdrückenden, den Zusammenhang störenden Menge von Erörterungen und Citaten unter dem Texte, deren weitaus größere Zahl füglich in den Inhalt des eigentlichen Werkes hätte aufgenommen, innig damit hätte zusammengearbeitet werden können; — aber das Nebeneinander der bedeutsamsten Seiten in Mozart's Leben gestattet in diesem Bande eine gerade für diese Epoche doppelt erwünschte Uebersichtlichkeit, wo die Stellungen des Bediensteten, des Lehrers, des Liebenden, des Sohnes, des Componisten, und daneben des eifrigen Freimaurers in gleichem Maaße das Interesse fesseln; für all diese Hauptrichtungen ist je ein Abschnitt oder doch mehrere nacheinander vorhanden und es springt aus der fast erdrückenden Menge von Thatsachen auf solche Weise dennoch jederzeit ein Kern hervor, um den sich die Fülle der Einzelheiten schaart. Wenn wir bisher nur das Allerwichtigste der Thatsachen berührt haben, so geschah es — wie wir bereits sagten —, weil diese Thatsachen das Gemeingut aller Musikfreunde sind; und auch im Folgenden setzen wir diese Bekanntschaft voraus, (deren Gegentheil in der That nicht füglich anzunehmen) und knüpfen überall nur dort unsre Betrachtungen an, wo aus der Masse des Geschehenden sich ein inneres Moment in Mozart's Entwicklung bietet, wo das Geschehende zugleich ein Werdendes bezeichnet

Wir sehen zu Anfang des dritten Bandes Mozart im Gefolge des Erzbischofs zu Wien: das Genie im Dienste der rohen Pedanterie. Wir leiden mit ihm, und wir geben ihm Recht, als er nach kurzer Zeit die Bande sprengt, der Abmahnungen des vorsichtigen Vaters nicht achtend sein Bedienten-Verhältniß löst, als freischaffender Künstler lieber ein ungewisses Loos auf sich nimmt, als die Knauserei und die Zwangsmaßregeln eines Herrn erträgt, der für sein Heiligstes kein Verständniß besitzt, der ihn nach der Sitte jener Zeit unterhält, wie ein seltenes Hausmobilar, das man den Gästen zeige. — Tiefergreifend ist Mozart's Briefwechsel mit seinem Vater, das ganze Leben hindurch, — wir sagten das schon bei früherer Veranlassung; — hier nun tritt zum erstenmale der bittere Ernst des Lebens in ganzem Gewicht hinzu und, als die Scheidung zwischen Herrn und Diener vollendet, der Vater immer noch zur Mäßigung mahnt und gar Schritte zur Vermittelung, zur Beilegung des Streites thun läßt, da schließt der gutherzige Sohn, zum Aeußersten beleidigt, mit den Worten: „Ich darf nur meine Vernunft und mein Herz zu Rathe ziehen, um zu thun, was recht und billig ist."

Der wichtige Uebergang ist da; im zweiten Abschnitt sehen wir Mozart, stets begleitet von den Bedenken und Einschüchterungen des sonst so tüchtigen, hier so thörigten Vaters, allen Gefahren einer Lebensweise ausgesetzt, die „von der Hand in den Mund", von der Gunst des Zufalls lebt, von tausend Umständen abhängig, die weder von der Fülle des Genies, noch von der höchsten Kraft des Charakters zu allen Zeiten beherrscht zu werden vermögen. Dies ist der Augenblick, wo sich dem sorgenden Hauswirth mit Nachdruck der Gedanke aufthut: für die Oper zu wirken, die aus mancherlei günstigen Verhältnissen neues, blühendes Dasein gesogen, und hier bietet sich auch für den Biographen die Gelegenheit, in klaren Zügen ein Bild der damaligen Theaterzustände zu entwerfen, aus denen hervorgeht: „daß die Leistungen der Wiener Bühne eine hohe Stufe erreicht" hatten. Es ist uns nicht vergönnt, im Einzelnen zu verfolgen, wie die Einwirkungen des Kaisers Joseph II., des wohlwollenden, nur nicht immer erfolgreichen Neuerers, glücklich zusammenfielen mit einer reichen Zahl productiver und reproductiver Talente dieser Jahre, die alle vereint das Entstehen und Aufkommen einer echt deutschen Oper begünstigten, man kennt die Wirksamkeit der Componisten Benda, Hiller, Schweitzer, Wolf, Neefe, André, Reichardt; man weiß von den Sängerinnen Fischer, Bernasconi und vielen anderen, deren Namen durch Mozart's beste Gesangsstücke verewigt sind, und man wird damit von selbst dahin geführt, sich ein Bild jener Zeit zu entwerfen, wo der erste bedeutsame, alles Frühere in Schatten stellende Sieg der deutschen Oper erfochten ward: wo „Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail" entstand; eine lebensvolle Zeit, ein lebensvolles Werk — eine lebensvolle Stelle des Jahn'schen Buches, wo Beides behandelt ist. Das allmälige Werden der Oper, die bedeutsame Thätigkeit Mozart's, des Componisten, an dem Texte des oberflächlich versificirenden Stephanie, die klare Anschauung des herrlichen Meisters über das, was dem Operntexte noth thut und was den dramatischen Styl betrifft, eine bis ins Minutiöse gehende Charakteristik der Personen und ihrer musikalischen Behandlung, endlich der Aufnahme des Meisterwerkes, das Alles sind hier und im folgenden Abschnitt eben so viele Lichtpuncte der Jahn'schen Biographie wie des Mozart'schen Lebens. Daneben läuft jedoch, — denn vorläufig ist zu jenem dramatischen Meisterwerke erst der Grund gelegt, am 8. August 1781 nach achttägiger Arbeit der erste Act beendet, — daneben läuft eine Reihe von kleinen Sorgen, von Alltagsdingen im Verhältniß zum Kaiser, zu anderen Componisten, unter denen Clementi Mozart's volles Lob erhält, von Anfeindungen und Eifersüchteleien, denen der arglose, allzu gutmüthige Mozart nur sein Stillschweigen entgegensetzen konnte; sollen wir all dieser Dinge Erwähnung thun? Schon steht die Aufführung der „Entführung" vor der Thür — verdoppelte Intriguen stemmen sich dem Erfolge entgegen, suchen noch bei der zweiten Aufführung den Jubel des Meisters zu verkümmern! Sollen wir auch ihnen mit dem Biographen ins Einzelne folgen und gewissenhaft, wie dieser, in das Entzücken des Publicums bei der ersten Darstellung am 12. Juli 1782 die neidischen Laute seiner Gegner einfließen lassen? Sie konnten, diese Mückenstiche, dem Meister von damals, wie den Meistern aller Zeiten, nur ein Achselzucken ab-

nöthigen; der bedeutende Erfolg des bedeutenden Neuen war erkämpft — was war da noch zu beklagen! „Die Entführung", so heißt es in einem Bericht aus Wien bald nachher, „ist voll Schönheiten. Sie übertraf die Erwartungen des Publicums, und des Verfassers Geschmack und neue Ideen, die hinreißend waren, erhielten den lautesten und allgemeinsten Beifall." Die Autoritäten der Wiener kunstgebildeten Gesellschaft, Altmeister Gluck an ihrer Spitze, statteten dem glücklichen Componisten ihre Glückwünsche ab; „die Oper hatte über Mozart's musikalische Stellung in Wien entschieden, bald trug sie seinen Ruhm durch ganz Deutschland." Nachdem sie zu Prag im folgenden Jahre das gesammte Publicum entzückt hatte, schritt sie bald auch über die Bühnen zu Leipzig, Hamburg und an anderen Orten, und die Kritik stimmte fast ohne Ausnahme mit der freudigen Aufnahme des Publicums überein.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Dresden.

Am 7. November 1859.

Gestatten Sie Ihrem Referenten schon jetzt eine berichterstattende Abschlagszahlung auf die begonnene Saison, bevor die Masse des zu Besprechenden ein summarisches Verfahren aufnöthigt.

Es war noch in den Tagen, wo eine afrikanische Sonne auf uns lastete, als Hr. A. v. Kontski im königl. Hoftheater seinen erwachenden, mähneschüttelnden und brüllenden Löwen vorführte. Daß das Erscheinen dieses Wüstenkönigs nicht allzu markerschütternd auf uns einwirkte, haben wir unseren Wachtparaden und Polkas zu verdanken, die sich — wenig großmüthig — seiner Mähne bemächtigt und uns so an den Anblick des schrecklichen gewöhnt haben. Dieser Löwe des Hrn. v. Kontski ist ein echter Lion, denn, bereits culturbeleckt, kleidet er sich in die modernen Farben des Des und As, seine edleren Regungen vertraut er einem Andante espressivo an. Wer in dem Vortrag dieses Tonstückes seitens des Componisten eine gesteigerte Wirkung der bisher damit erreichten Eindrücke erwartete, fand sich getäuscht. Die letzten Momente des Löwen-Monologes konnten in ihren verunglückten Sprüngen nur eine Unzufriedenheit des Gewaltigen bezeichnen, welche zur Anschauung zu bringen auch anderen Pianisten unabsichtlich gelungen ist. Eine Phantasie über Motive aus Bellini's „Somnambula" stellte brillante Reihen schmucker Trillerketten zur Schau, in welchen der Vortragende besonders excellirte, die Themenverbrämung bot nichts Neues. Mozart's C dur-Concert, mit Orchester gespielt, schien Hrn. v. Kontski, so aufmerksam und eingehend er auch seine Aufgabe zu erfassen bemüht war, doch nicht ganz zuzusagen; es erging ihm hierbei wie allen musikalischen Decorateurs und Stuccaturarbeitern. — Eine von den ausgezeichnetsten Kräften der Oper und des Orchesters zum Besten der hinterlassenen unmündigen Waisen des kürzlich verstorbenen Hofopernsängers Conradi veranstaltete Matinée bot schöne Leistungen und förderte den humanen Zweck wesentlich. Ensemblesätze bildeten den Hauptinhalt derselben.

Hr. Arved Poorten, ein junger Violoncellist aus Riga, der früher den Unterricht unseres F. A. Kummer und später den Servais' genossen, concertirte am 12. October. Wohlthuende Sicherheit, Reinheit der Intonation, Wärme des Gefühls und begeisterter Schwung sind die Vorzüge, durch welche sich derselbe den regsten Beifall erwarb. Daß ihm bei zunehmender musikalischer und künstlerischer Reife, die ja auch ihre Zeit hat, eine maßvollere Haltung in leidenschaftlichen Stellen, eine klarere Besonnenheit bei keckeren und schwierigeren Partien zu eigen sein werde, ist bei dem ernsten Streben desselben mit Sicherheit zu erwarten. Anlaß zu beregter Ausstellung bot der Vortrag einer Mazurka von C. Schubert; eine Romanze von Damcke dagegen wurde mit all den Reizen und Vorzügen ausgestattet, deren das herrliche Instrument fähig ist. Als Componist zeigte Hr. Poorten anerkennenswerthe Begabung. Sein E moll-Concert, welches er mit Begleitung des Orchesters executirte, ist mit Verständniß gearbeitet, schön instrumentirt und enthält seelenvolle Cantilene. Beethoven's A dur-Sonate (Op. 69), bei welcher Hr. Ad. Reichel den Clavierpart ausführte und sich als gewiegter Musiker wie geschulter Pianist bewährte, erhöhte den Genuß des Abends, an welchem auch Hrn. Hardtmuth, einem seit Kurzem unserer Bühne angehörenden Baritonist, durch herrliche Stimmmittel und edlen Vortrag mehrerer Nummern verdiente Auszeichnung wurde. Die Mitwirkung des Orchesters unter Direction des Hrn. Musik-Dir. Mannsfeld war eine sehr befriedigende. Es wird sich ehestens Gelegenheit bieten, von dem Streben dieses Chores und seines wackeren Dirigenten speciell Rühmliches zu melden.

Wir hatten die Freude, das Quartett der Gebrüder Müller aus Meiningen in drei Akademien zu vernehmen. Es ist uns durch dasselbe ein höherer, als der bisherige Maßstab geboten worden, welcher auch nach der rein technischen Seite hin festzustellen sein wird*). Wir halten ihr Erscheinen in Dresden für einen dauernden Gewinn, weil wir hoffen, daß sich aus ihren Leistungen ein analog höherer Maßstab auch für Orchesterproductionen als möglich und nothwendig darstellen lassen werde. — Ein noch sehr junger Pianist Hart Denck, Schüler unseres Hofpianisten, des Hrn. Krüger, gab am 2. November ein Concert. Sein Programm enthielt Chopin's Variationen (Op. 1), Etuden von Liszt und Henselt, Scherzo aus dem „Sommernachtstraum", Kontski's unvermeidliche Löwen-Caprice und vor Allem Beethoven's Clavierconcert in G mit den Cadenzen von Moscheles. Ungemein technische Begabung lag unstreitig vor, und der unermüdliche Knabe legte eine Sicherheit an den Tag, wie sie nur dem eigen ist, der die Gefahr nicht kennt, oder sie zu überwinden die Kraft in sich fühlt. Daß kräftige Bässe, markige Accorde, geistige Vertiefung sich noch vermissen ließen, liegt auf der Hand, denn Alles hat seine Zeit. Der Schwerpunct der Leistung des jugendlichen Concertgebers lag in der technischen Courante. Damit ist zugleich angedeutet, daß der Vortrag Beethoven's und Chopin's ungeachtet schöner und glücklicher Momente sich zu den Ansprüchen nicht zu erheben vermochte, welche wir an diese Meisterwerke zu machen die Pflicht haben. Unser Vorwurf richtet sich unter bewandten Umständen mehr gegen die Wahl als gegen die Ausführung. Dasselbe gilt auch von dem Scherzo aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum", welches sich der Concertgeber selbst übertragen hatte. Dem Piano ist es nicht gegeben, diesen schimmernden Perlen den nöthigen Glanz zu verleihen, wie ihn das Instrumentale bietet; des lustigen Elfenvölkchens phantastische Grazie kann keinen Ausdruck auf dem spröden Tasteninstrumente finden, — der geistreiche Scherz wird zur trockenen Studie. Diese aber, als solche betrachtet, wurde gelungen ausgeführt. Wie wir vernehmen, sind die übrigen musikalischen Anlagen des jungen Virtuosen hervorragend.

*) S. den Bericht in voriger Nummer.

Bereits hat das erste Symphonie-Concert der königl. Capelle stattgefunden. Nur ungern erwähnen wir, daß in den Programmen der angekündigten sechs Abende von der Ehrenpflicht Umgang genommen wurde, neueren Instrumentalwerken einigen Raum zu gewähren. Gestatten auch Haydn's Symphonien einen 20jährigen Turnus, so sind dagegen Cherubini's Ouverturen und Mozart's wie Beethoven's Symphonien einer zu often Wiederholung gewiß, wenn dem Grundsatz der Stabilität auch in Zukunft in gleicher Weise gehuldigt werden sollte. Ouverturen, welche die Oper bietet, könnten füglich ausgeschlossen bleiben, und vier Haydn'sche Symphonien sind mehr als ausreichend für die Kenntniß der Entwicklung dieser Gattung. Das Programm des ersten dieser Concerte nannte die Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und zu den „Abenceragen" von Cherubini, ferner die Symphonien von Haydn (Nr. 6, G dur) und Beethoven (Nr. 4, B dur). Die ausreichende Bekanntschaft des Orchesters mit diesen Tonwerken, deren Ausführung ganz besondere Schwierigkeiten nicht bietet, überhebt Referenten gewohnten Lobes; er spart dasselbe für diejenigen Leistungen auf, in welchen ein solches ungewöhnliche Begründung findet.

Kaum ist unser wohlverdienter Chordirector und Regisseur Fischer zur Ruhe bestattet worden, so durchläuft schon die Trauerbotschaft unsere Stadt, daß unser erster Hofcapell-M. Reissiger heute (7. Nov.) Mittag in seinem 62. Lebensjahre sanft verschieden ist. Rechnen wir zu letzterem Verlust noch den des Hrn. Concert-M. Lipinski, der wol kaum wieder an seinem Pulte erscheinen wird, so ergeben sich Lücken, welche entsprechend auszufüllen eine ernste und schwere Pflicht der General-Intendanz sein wird. Paolo.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Großartiger mögen einzelne Hauptstädte die Schillerfeier begangen haben, als Leipzig: in schöner Anordnung, an froher Begeisterung aller Betheiligten wird unser Ort von keiner Stadt dabei übertroffen sein; wir geben also recht eigentlich das Normalbild der Festfeier, wenn wir aus der Leipziger diejenigen Hauptpuncte verführen, bei denen die Musik sich zu bethätigen Gelegenheit fand. Zur Vorfeier fand am 8. November im Saale des Schützenhauses ein Concert zum Besten der Schillerstiftung statt, gegeben von den Männergesangvereinen „Arion", „Liederhalle und Liedertafel". Das Programm brachte an reinen Orchesterwerken, unter Direction des Hrn. F. Menzel, dessen Chor überhaupt den Orchesterstamm des Abends bildete, die Ouverturen zur „Braut von Messina" von Robert Schumann, deren Wahl nicht eben glücklich genannt werden kann, und die sehr dagegen abstechende gefällige, aber auch oberflächliche zu „Turandot" von F. Lachner; außerdem das Duett aus dem vierten Act der „Hugenotten" (!) und den Trauermarsch der Eroica. Die Ausführung dieser Werke war eine den Verhältnissen nach sehr anerkennenswerthe, nur nahm der Dirigent die langsamen Stellen, so u. a. den ganzen Trauermarsch, zu schleppend. Der Männerchor sang die „Dithyrambe" von Rietz und den „Festgesang an die Künstler" von Mendelssohn, sowie vier Lieder ohne Begleitung. Wir hätten Manches, namentlich die Tempi und Nuancirungen, anders gewünscht, doch mochte die übermäßige Hitze Vieles beeinträchtigen. Die nicht sehr erfreulichen Leistungen einer Frl. A. Baudius, die mit Monologen aus der „Jungfrau von Orleans" debutirte, gehören nicht in diese Blätter. — Der 9. November führte Abends einen festlichen Zug der hiesigen Gesangvereine, mit bunten Laternen geschmückt, nach Gohlis zum Schillerhause, wo mehrere Lieder gesungen wurden; während dessen gab man im Theater eine Festouverture von Chordirector Hentschel, ein Schauspiel von Th. Apel: „Des Dichters Liebe und Heimath", zuletzt noch „Die Glocke" von Andr. Romberg. Wir bedauern, über die Vorstellung Nichts sagen zu können, da wir kein Billet mehr erlangen konnten. — Am 10. November ging dem großen Festzuge Mittags 12 Uhr eine Musik auf dem Marktplatze vorher. Der Festzug selbst übertraf alle Erwartungen und Alles, was bis dahin in Leipzig in dieser Art gesehen war. Im Theater fand Abends, während der großen Festgelage an verschiedenen Orten, die Aufführung der „Braut von Messina" statt; die Titus-Ouverture, ein Prolog von Hermann Marggraff und eine eigens zu dem Feste componirte Ouverture zur „Braut von Messina" von Riccius gingen der Aufführung dieses Werkes vorher. Die Riccius'sche Ouverture ist eine gut gearbeitete, in allen Theilen wohlgegliederte Composition, das erste Thema von Schumann'schem Zuge, das Gesangsthema freilich weniger ergiebig und wegen einer nicht günstigen Instrumentirung minder in die Ohren fallend. Die zurückhaltende Stimmung des Publicums müssen wir aber jedenfalls mehr auf Rechnung der außerordentlich schlechten Akustik in dem ausgeschmückten Saale und der nicht eben präcisen Aufführung setzen, als dem Werke selber zuschreiben. — Wir sehen von dem Fackelzuge desselben Abends ab und finden uns, am 11. November, zum künstlerischen Höhepuncte des ganzen Festes, zur Feier im Gewandhausasale ein. Der neunten Symphonie ging hier eine neue Festouverture von J. Rietz, die Rede von Rudolph Gottschall aus Breslau und eine Festcantate von Richter vorher. Wir dürfen gestehen, daß uns der ganze Abend ein unvergeßlicher geworden ist; treffliche und was die Beethoven'sche Symphonie anbetrifft erhabene Werke und höchst bedeutende Leistungen, dazu die weihevolle Stimmung eines gewählten Zuhörerkreises ließen auch das Unpassende vergessen: daß eine Festrede unvermittelt zwischen Tonstücke eingefügt; war ja doch die Festrede selbst, um dies vorauszuschicken, ein Muster ihrer Art, in dem Thema: „Schiller und die Gegenwart" freimüthig und dennoch mit großer Noblesse die weite Kluft vor Augen führend, die den wahren Gehalt Schiller'scher, und aller Dichterwerke, von den Wünschen und Neigungen dieser Jahrzehnte trennt. Rauschender Beifall bewies dem beliebten Dichter und Vorleser, daß er am Centralpuncte deutschen Wissens nicht umsonst auf Verständniß seiner mahnenden Worte gerechnet hatte. Die Rietz'sche Ouverture, ebenso lang wie ihre Zwillingsschwester in A, entbehrt zwar der schönen Architectonik dieser früheren, ist aber doch mancher reizender Stellen und der durchweg gehobenen Empfindung wegen wohl geeignet, freudige Stimmung zu wecken; namentlich der Einleitungssatz ist von anregender Wirkung, würdevoll und reich erfunden. Einen angenehmen Eindruck macht die Cantate von E. F. Richter, nach trefflichen Worten Adolar Gerhard's für Solostimmen, Chor und Orchester. Die Ausführung beider Festcompositionen ließ Nichts zu wünschen; mit besonderer Anerkennung aber nennen wir die Solisten: Frl. Dannemann, Frl. Hinkel, die HH. Bernard und Bertram, Letztere vom hiesigen Theater; da die genannten Damen schon aus den Abonnementconcerten bekannt, so haben wir bei dieser Gelegenheit nur noch die beiden Sänger als durchaus dem Gewandhause empfehlenswerth zu bezeichnen. Herr Bernard sowol wie Hr. Bertram erheben sich weit über das Niveau heutiger Opernleistungen, Beide finden erst in Werken wie Beethoven's Symphonie ihre rechte Bethätigung und vor einem musikalisch gebildeten Publicum ihre volle Würdigung. Wir beziehen dies noch besonders auf die Vorführung der Symphonie an diesem Abend, sie gelang vorzüglich, wie vielleicht nie vorher, und zwar deßhalb, weil diesmal alle Mitwirkenden, Solisten, Chor und Orchester, nicht allein ihre Pflicht thaten, nein, im Vollgefühle des Augenblicks, in höchster Begeisterung wirkten. So schloß das Schillerfest für uns, wie es nicht besser hätte enden können!

P. L.

Paris. Es gereicht uns zum großen Vergnügen, den Lesern Ihres Blattes auch über die hier veranstaltete Schillerfeier Einzelnes mitzutheilen, um so mehr, als sie vielen Anklang gefunden und in jeder Beziehung höchst erfreulich ausgefallen ist. Nicht allein unsere Landsleute haben sich, wie selbstverständlich, an dem Unternehmen in reichem Maaße betheiligt, auch viele Franzosen und Engländer sind herbeigeeilt, dem Feste beizuwohnen, und wol Niemand wird den Saal unbefriedigt und ohne die schönsten Erinnerungen an diesen Abend verlassen haben. Der Cirque de l'Impératrice aux Champs Elysées, ein immenses Gebäude, in welchem die musikalische und declamatorische Aufführung stattfinden sollte, schien noch zu klein für die herbeiströmende Menge, welche Zutritt verlangte, und in der That, der Saal war so überfüllt, daß sich Viele genöthigt sahen, fortzugehen, und auf den Genuß zu verzichten. Jeder numerirte Sitz war in den letzten Tagen schon wegen Mangel an Platz

auf 15 Frcs. erhöht worden. Im Ganzen hatten sich ungefähr 4000 Menschen eingefunden; das Orchester und die Chöre bestanden aus 500 Mitwirkenden, welche unter der Leitung des Hrn. Pasdeloup Vortreffliches leisteten. Die Glanzpuncte des Abends bildeten das Finale der neunten Symphonie von Beethoven und der dritte Act des „Don Carlos“, von dem sächsischen Hofschauspieler Dawison in wahrhaft ergreifender Weise gelesen. Zu wiederholten Malen wurde der Künstler durch lauten Beifall des Publicums unterbrochen, der aber seinen Höhepunct in dem letzten Auftritt erreichte, in der Unterredung des Königs mit dem Marquis Posa. Bei den Worten: „Geben Sie Gedankenfreiheit“ — brach die Menge in einen wahren Beifallssturm aus. — Auch das Finale der Symphonie ging trefflich; die Chöre waren gut einstudirt und die Soli in guten Händen, nämlich der Damen Bochkoltz-Falconi, Marie Cruvelli und der HH. Morini und Mechlaere. Hr. Kalisch aus Berlin sprach eine lange Festrede, von der uns aber das Meiste durch einen lauten Wortwechsel verloren gegangen, der sich in unserer Nähe entspann, und der sie uns völlig übertönte. Nachdem die „Police“ endlich zur Schlichtung des Streites eingetreten, war Hr. Kalisch schon am Schluß seiner Rede angelangt, in welcher er auch den anwesenden Franzosen für die Theilnahme, welche sie dem Feste bewiesen, seinen Dank aussprach, der gleichfalls mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde. Von den übrigen Vorträgen erwähnen wir noch den „Festgesang an die Künstler“ von Mendelssohn und die Oberon-Ouverture. Meyerbeer hatte zur Eröffnung des Concertes einen Schiller-Marsch componirt, der uns aber sehr schwach erschien, obgleich er da capo gespielt wurde. Uebergehen wir ihn hier mit Stillschweigen. Der Cirque selbst war glänzend decorirt und bot durch die anwesende Menge und die reichen Toiletten der Damen einen großartigen Anblick. Ueberall flatterten die deutschen Farben; die Büste des Dichters war mit einem Lorbeerkranz verziert neben der Rednerbühne aufgestellt. — Am 11. fand dem Dichter zu Ehren noch ein großes Bankett von 900 Personen statt, bei welcher Gelegenheit Lamartine eine Rede halten sollte. Von dem Ausgang dieses Festes ist uns aber noch Nichts bekannt.

Mainz, Mitte November. Die hiesige Liedertafel unter des trefflichen Capell-M. Marpurg Leitung beginnt ein reges musikalisches Streben zu entfalten. Im Vereine mit dem Damengesangverein brachte sie in ihrem ersten Winterconcert, am 31. October, Mendelssohn's „Paulus“ zu gelungener Aufführung, sowol von Seiten des Chors als der Solisten. Frl. Lehmann vom Hoftheater zu Wiesbaden, die HH. Schneider und Hill fanden lebhaften Beifall für ihren durchweg kunstgerechten Gesang. Am zweiten Tage des Schillerfestes wurde u. a. die neunte Symphonie gegeben, eine Wiederholung des „Paulus“ steht außerdem in naher Aussicht; kurz darnach wird eine Todtenfeier für Spohr stattfinden und in der ersten Abtheilung Werke von diesem Meister, in der zweiten das Requiem von Mozart bringen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Therese Milanollo, jetzige Mad. Parmentier, wird sich nach Toulouse an den häuslichen Heerd zurückziehen.

Pepita wird im Laufe des Winters wieder einmal eine Rundreise halten.

H. v. Bülow gedenkt vor seiner Abreise nach Paris noch drei Soiréen im Saale der Berliner Singakademie zu geben.

Unlängst gab der Pianist Rudolph Hasert im Hamburger Logenhause eine Soirée und spielte darin die Beethoven'sche Sonate für Pianoforte und Violine F dur, Op. 24, den ersten Satz des Clavierconcerts von Henselt und Liszt's Don Juan-Phantasie.

Der in d. Bl. mehrfach erwähnte und auch als musikalischer Schriftsteller bekannte C. Debrois v. Bruyck wird im Laufe des Winters in Wien vier musikalische Soiréen veranstalten. Der erste Abend, am 30. d. Mts., bringt u. a. die Bach'sche Suite in E, der zweite, am 7. December, die Intermezzi von R. Schumann Op. 4 Nr. 2, 5 und 6, sowie Schubert's Sonate in B, der dritte, am 14. December, Schumann's Faschingsschwank aus Wien Op. 26, der vierte, am 21. December, die Sonate für Pianoforte und Violine von Bach G moll, für Pianoforte allein bearbeitet von Debrois v. Bruyck; außerdem kommen von Beethoven's Sonaten Op. 2 Nr. 3, Op. 29 Nr. 3, Op. 78 und Op. 111 je in einer Soirée vor. Die Programme legen demnach von einer hohen künstlerischen Intelligenz Zeugniß ab.

Die Dreißig'sche Singakademie in Dresden eröffnete ihre Uebung am 7. November zur Erinnerung an Reissiger mit einem Trauerchoral von Fasch. An demselben Abend fand daselbst im Hoftheater das Concert zum Besten des Pensionsfonds des Chorpersonals statt. Der Ouverture zu „Manfred“ von Schumann folgten Haydn's „Jahreszeiten“, — eine vortreffliche Zusammenstellung!

Nach längerer Krankheit trat Th. Formes am 7. November in der Berliner Oper als Lohengrin wieder auf.

In Paris wird Mad. Szarvady wiederum drei Concerte im Laufe des Winters geben.

Die Geschwister Ferni werden in St. Petersburg spielen.

Joachim wird in Wien im Laufe dieses Monats concertiren.

Musikfeste, Aufführungen. Die festlichen Tage des Schillerjubiläums mit ihren zahllosen Aufführungen sind verflossen und alle Zeitungen, von der größten bis zur kleinsten, haben gewissenhaft auch das Geringste aufgezeichnet. Wir unsrerseits brauchen um so weniger nochmals auf Alles im Einzelnen zurückzukommen, als wir schon früher das Bemerkenswerthe hervorgehoben; auch würde eine solche detailirte Beschreibung nur ermüden. Wir beschränken uns also auf das, was in irgend einer Weise sich besonders kernig und lebensfrisch hervorgethan hat, und sprechen bei dieser Gelegenheit unsre Freude darüber aus, daß neben der altbekannten Romberg'schen Glocke doch auch die neunte Beethoven'sche Symphonie an nicht wenigen Orten ihren Ehrenplatz gefunden hat. — Die eigentlichen Großstädte Deutschlands, Wien und Berlin, geben uns keinen Anlaß zu specieller Erwähnung. In Cöln ward eine Festcantate von Ferd. Hiller, in Bremen eine solche von C. Reinthaler aufgeführt, — wir kommen auf beide Compositionen wol noch zurück. In Breslau hatte man Liszt's „Festgesang an die Künstler“ gewählt, an den meisten anderen Orten wurde Mendelssohn's gleichnamiges Werk und die Dithyrambe von Rietz gesungen. Meyerbeer's Cantate, die er für Paris componirt, kam auch in Wien, im Theater an der Wien, zur Aufführung. — In Löwenberg ward im Hofconcert des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, in dessen Anwesenheit und unter Direction des bewährten Seifriz u. a. ein Festmarsch zur „Jungfrau von Orleans“ von diesem Componisten und Liszt's Symphonie: „Die Ideale“, sowie eine Ouverture zur „Marie Stuart“ von Vierling aufgeführt. — Von Letzterem kam auch bei Kroll's in Berlin eine Festouverture zur Aufführung. — In Brüssel ward eine Festcantate von Kufferath gesungen. — In Gera wurde außer der „Glocke“ von Romberg auch Liszt's „Festgesang an die Künstler“ und eine selten gehörte Composition: Scene aus „Maria Stuart“ von Zumsteeg vom Musikverein aufgeführt.

Neue und neueinstudirte Opern. Dem „Tannhäuser“ wird im Wiener Hofoperntheater an Novitäten die neue Oper von Doppler folgen. Auch Gluck's „Armide“ soll einstudirt werden.

Auf dem Berliner Hoftheater wurde Offenbach's „Mädchen von Elizondo“ mit vielem Beifall gegeben. Bei Gelegenheit einer ersten Aufführung des „Lohengrin“ in dieser Saison spricht sich der Referent in der Nationalzeitung über die schwankende Haltung des Berliner Publicums vor Wagner'schen Werken aus; wir unsrerseits möchten unter allen Umständen der Berliner Kritik eine entschiedene Haltung wünschen, den Muth der Ueberzeugung, ohne den nichts großes Neues zur rechten Geltung gebracht werden kann. Das Publicum wird dann schon folgen.

In Innsbruck ist nun endlich Nagiller's Oper: „Friedrich mit der leeren Tasche“ mit gutem Erfolge aufgeführt. Der von München hingereiste Componist wurde dreimal stürmisch gerufen.

Auf dem Breslauer Stadttheater wurde Marschner's „Adolph von Nassau“ aufgeführt.

Literarische Notizen. Von Prof. Simon Sechter ist eine Schrift „über den alten Choral“ unter der Presse.

Die einzige in Amerika erscheinende „Deutsche Musikzeitung“, von der unter Redaction Philipp Rohr's bereits drei Jahrgänge vorliegen, hat am 1. October ihren vierten, und zwar unter einem neuen Redacteur: Karl Winterstein begonnen. Das gediegene Programm, dem der gesammte Inhalt nach Kräften entspricht, kann für ein gutes Zeugniß der Musikpflege in den Vereinigten Staaten gelten. Wir empfehlen das Unternehmen auch den deutschen Musikfreunden; es erscheint zu Philadelphia 14tägig und kostet 2 Dollars jährlich pränumerando.

In Wien wird vom 1. Januar 1860 an eine neue Musikzeitung unter Redaction von J. Selmar Bagge erscheinen

In Pesth steht eine ungarische Theaterzeitung in Aussicht, unter Redaction des Schauspielers Gabriel Egressy.

Von A. Malibran, einem Neffen der Sängerin, steht ein Werk über Spohr von ansehnlichem Umfang in Aussicht. Malibran war ein Schüler und Freund des Verstorbenen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Unser Mitarbeiter Theodor Schneider in Dessau hat die Musikdirectorstelle in Chemnitz, die der selige Stahlknecht inne hatte, erhalten. Die Stellung ist wesentlich erweitert und verbessert worden, und es war die Absicht der Be-

hörde, durch eine geeignete Persönlichkeit dem Chemnitzer Musikleben allseitig einen höheren Aufschwung zu verschaffen. Uns freut es, daß eine Persönlichkeit gewonnen ist, die, im Sinne des Fortschrittes wirkend, das ziemlich kümmerliche Musikleben dieser reichen Fabrikstadt emporzurichten geeignet sein wird.

Capell-M. J. Rietz ist bei Gelegenheit der Schillerfeier von der Universität Leipzig zum Doctor ernannt worden.

Anton Rubinstein ist zum Orchester-Director der neu gegründeten russischen musikalischen Gesellschaft ernannt worden.

Emil Leonhard hat seine bisherige Stellung am Conservatorium zu München verlassen und eine ähnliche in Dresden angetreten.

Todesfälle. In der Nacht vom 3. zum 4. November starb in Dresden nach längeren schweren Leiden der pensionirte Regisseur und Chordirector des dortigen Hoftheaters, Wilhelm Fischer, einer der thätigsten Freunde R. Wagner's, 73 Jahre alt.

Vermischtes.

In New York ist ein Conservatorium für bereits vorgerückte Schüler errichtet, unter Leitung von Robert Goldbeck.

Am 22. October haben die Versammlungen des Tonkünstler-Vereins in Berlin, die den Sommer über pausirten, wieder begonnen.

Roger wird am 10. December bei Aufführung des großen Ballets zum Besten der Opernmitglieder-Casse einen silbernen Becher vom Kaiser Napoleon zum Geschenk erhalten, dessen Werth sich auf 4000 Francs belaufen soll.

Hr. Bausch jun., der renommirte Leipziger Geigenbauer, ist in New York mit einer Anzahl von seinen Instrumenten angelangt, um dort ein Atelier zu errichten.

Das Denkmal für Mozart's Grab wird der Bildhauer Hans Gasser in Wien demnächst in Angriff nehmen. Ein Granitsockel von acht Fuß Höhe wird die sitzende Figur der Polyhymnia aus Bronze tragen. Die vier Seiten des Sockels sollen das Medaillonporträt Mozart's, ebenfalls aus Bronze, und Inschriften enthalten, und das Ganze von einem Gitter umschlossen sein.

Die Illustrirte Zeitung vom 12. November bringt zum Schillerfeste neben einem höchst bedeutenden Portrait Schiller's von Ernst Hartmann, dem Vorstande des Zeichnungs-Ateliers, eine Dichtung Dingelstedt's, dessen Composition von Franz Liszt, im Volkstone gehalten, ein Meisterwerk an Charakteristik und Wahrheit des Ausdrucks genannt werden muß.

Eine bedeutende Gabe zum Schillerjubiläum ist die Verordnung des Prinz-Regenten von Preußen: daß fortan alle drei Jahre das beste in diesem Zeitraum erschienene Drama mit einem Preise von 1000 Thalern und einer goldenen Denkmünze gekrönt werden soll. Unsere Leser werden sich erinnern, daß wir in unserem Vortrage zur Leipziger Tonkünstler-Versammlung mit Freuden die Geneigtheit unserer Fürsten, für die Kunst nachdrücklich zu wirken, anerkannten und der obige Fall ist wieder ein so sprechender Beleg, daß wir ihn namhaft zu machen uns für verpflichtet fühlen, obschon er unsere Kunst nicht speciell berührt.

Intelligenz-Blatt.

Leipzig, den 25. November 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 22.
Einundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung

am 1.—4. Juni 1859.

Zweiter Bericht.

(Schluß.)

Ueber die große, zur Einweihung der ungarischen Metropolitan-Kirche, des Graner Domes, geschriebene Festmesse von Liszt läßt sich sehr Vieles, so unendlich Vieles sagen, daß wir wol schon von vornherein ein Miserere über den mangelnden Raum anstimmen könnten. Da durch ein solches aber das beklagte Object noch mehr zusammenschwinden müßte, halten wir es für gerathen, direct auf den Kern des Werkes loszusteuern, das Hauptsächlichste hervorzuheben und alle Redensarten und -Unarten über seine Bedeutung im Allgemeinen und Besondern links liegen zu lassen.

Die Messe ist fürs Erste ein sehr schönes Werk in vollem und zugleich enggefaßtem Sinne dieses Wortes. Eine wunderbare Klarheit der Verhältnisse wird jedenfalls den mit unbefangenem kritischen Blick begabten Hörer auf der Stelle in höchst wohlthuender Weise berühren. Breit angelegt und dabei doch kurz gefaßt, ist das Werk mit seiner Dauer von $^5/_4$ Stunden durchaus nicht so lang, um irgendwie Abspannung hervorzurufen, gleicherzeit aber ausgedehnt genug, den Meßtext in erschöpfender Weise zur Anschauung, die großen musikalischen Ideen zur Durcharbeitung zu bringen. Es häuft sich Nichts, alle Hauptgruppen treten ausgeprägt scharf vor Augen, Nichts verschwimmt und verschwindet, wir können nach einmaligem Hören Alles in den Hauptzügen überblicken, einen vollkommenen Totaleindruck gewinnen. Bei wüsten, maaßlosen, unschönen, unverständlichen, der Form entbehrenden Werken sollen aber derartige Resultate weniger möglich sein, und da letztere von allen Musikern, die wir gesprochen, nicht abgeleugnet werden konnten, im Gegentheil mit Begeisterung zugegeben wurden, so liegt die Folgerung ziemlich nahe, daß Liszt hier eine maaßvolle, verständliche, formschöne Schöpfung gegeben habe. Besonders wird jedoch dieser Glaube gestärkt, wenn wir den musikalischen Gedanken selbst, aus welchen das Werk erbaut ward, unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen. Das Kriterium hierüber ist freilich sehr schwieriger Natur, da bedeutend viel auf die specielle Gefühlsrichtung des einzelnen Individuums ankommt, ob es Themen Geschmack abgewinnen kann oder nicht, und leider die bisher vorhandenen ästhetischen Arbeiten noch nichts allgemein Gültiges über diese Frage aufzustellen gewußt haben. — Aber das allgemeine Gefühl ist sehr selten völlig irre zu leiten, und dürfte keinesfalls durch blasirte Negationslust sich seine Freude an den herrlichen melodischen Sätzen der Messe benehmen lassen. Zu letzteren rechnen wir aber fast die sämmtlichen Hauptgedanken des Werkes, da ihnen allen ein scharfes Gepräge echter Melodik innewohnt. — Wie zart ist die schöne B dur-Cantilene empfunden, mit welch echt Beethoven'scher Macht, Nothwendigkeit und Fülle tritt das gewaltige Hauptmotiv des Credo auf! Und wie wunderbar weihevoll erklingt das Quoniam tu solus sanctus, das später im Agnus Dei so hold verklärt auf den gewaltigen Schluß vorbereitet! Wie prachtvoll kräftig erscheint das Thema der Fuge Cum sancto spiritu, wie mild erhaben das Deum de Deo, lumen de lumine im dritten Satze! — Aber freilich thut noch ein Unendliches zur Wirkung all dieser melodischen Perlen die kostbare Einkleidung, die harmonische sowol als die instrumentale. Liszt, obwol bisher einer der allerkühnsten Harmoniker, ist doch in den meisten Fällen sehr faßlich und klar, da er zu große Häufung verschiedener Accorde vermeidet, die jähen Wechsel durch breites Ausklingen der angeschlagenen Töne zu mildern versteht. In keinem Werke aber findet sich diese Breite der Harmonik so ausgeprägt, wie in der Graner Messe, und fügen wir es hinzu, in keinem war dieselbe auch mehr am Platze, als gerade hier in dieser, auf große Massen und Räume berechneten Schöpfung. Obwol nun die Orgel, ein Instrument, das bekanntlich sehr leicht Undeutlichkeit in Orchester und Chortutti zu bringen im Stande ist, sich keineswegs über sparsame Behandlung und Anwendung zu beklagen Grund hat, sondern im Ganzen ein höchst bedeutendes Wort mitredet, finden wir doch nirgends ein Verschwimmen, eine Unklarheit, — Alles tritt bestimmt auf, hat genügenden Raum, deutlich auszuklingen und gewährt somit stets den Eindruck der vollsten Verständlichkeit. Andrerseits sind aber die Accorde selbst äußerst einfach, zum großen Theil Dreiklänge, oder Vorhalte solcher; complicirten Dissonanzen jedoch, wie in der Bergsymphonie und im „Prometheus" der Stoff sie mit sich bringt, oder besser gesagt, vom Componisten fordert, begegnen wir äußerst selten, Liszt hat im Gegentheil in richtiger Erkenntniß echt kirchlichen Wesens mit Absichtlichkeit vermieden, alle diese für Faust'sches Ringen und Streben nothwendigen Mittel hier anzuwenden. Nur bei ge-

bundenen, contrapunctisch gearbeiteten Sätzen finden wir Häufung verwickelterer Vorhalte und Vorausnahmen, doch machen sie an solchen Stellen auch ganz den entgegengesetzten Eindruck, als im ungebundenen, freien Style, da der Charakter des Contrapunctes derartige Verschlingungen bedingt, und diese zugleich von jeher eine kirchlichen Werken unerläßliche Beigabe bildeten. — Auch Liszt, wie gesagt, hat nicht verschmäht, sich der gebundenen Form zu bedienen, wenngleich mit großer Mäßigung. Hervortretend wirkt dieselbe wenigstens nur in den beiden großen fugirten Sätzen Cum sancto spiritu und Ecclesiam sanctam catholicam. Sonst aber weiß er hauptsächlich durch das Mittel erhabener freier Dreiklangfolgen den Charakter des Religiösen zu wahren und festzustellen. Wir erinnern, um nur Weniges zu berühren, an den überwältigenden Schluß des Kyrie, das große C, B, D dur, die wunderbaren Folgen von G und Gismoll-Sextaccorden im Crucifixus, die so außerordentlich lieblich und weihevoll eintretenden Quartsextaccorde im Hosanna bei den Stellen ,,Pleni sunt coeli.'' — Aber auch noch viele andere Stellen wollen hervorgehoben sein, deren Harmonik grandiose Macht ausathmet; und wenn irgend eine, so hauptsächlich der dynamische Höhepunct der Messe, das ,,Judicare mortuos et vivos''. — Bisher immer beschäftigt, den Beweis zu führen, daß das herrliche Werk hauptsächlich als ein durchaus schönes sich kundgebe, sind wir durch die genannte mächtige Stelle plötzlich genöthigt, von diesem Thema abzuspringen, und andrerseits zu behaupten, daß es auch ein durchaus colossales zu nennen sei. Der Orgelpunct G, von allen Blechbläsern festgehalten, in Wirklichkeit von nicht zu langer Dauer, den Hörer aber wie an die Ewigkeit gemahnend, und unter ihm die weitstrebenden Bässe, die entrinnen wollenden, mächtigen Harmonien, — alles dies zusammen hinterläßt einen Eindruck, deßgleichen sich keiner wird erinnern können an Großartigkeit und dramatischer Gewalt. Dennoch aber hat auch hier Liszt in keiner Weise die Schönheitsgrenzen überschritten, keiner der Accorde ist so schneidend, um andachtstörend, weltschmerzlich (im Gegensatz zum Kirchlichen) die Sinne zu berühren, — bei dem kühnsten Wagniß, dem F moll-Sextaccorde, welcher auf das Wort mortuos unter dem Orgelpuncte G zu liegen kommt, schweigen die schneidenden Posaunen, — tritt eine dumpfe Färbung ein, welche, im Verein mit dem später folgenden lichten E dur, auch hier mildernd, jeden Vorwurf von sogenannter Maaßlosigkeit und Mangel an Schönheitssinn verstummen lassen muß.

Und da wir hier zum Capitel der Farbe geführt worden sind, so möge dies uns Gelegenheit geben, eine letzte Hauptursache der außerordentlichen Schönheit des Werkes kennen zu lernen. — An Wohlklang, dies gestehen wir, frei und offen allen in Aussicht stehenden Verketzerungen gegenübertretend, dürfte unserer Ansicht nach keine bisher geschriebene für derartige große Massen berechnete kirchliche Schöpfung mit der Liszt'schen den Vergleich aushalten. In ihr zeigt sich nämlich überall eine gleichmäßig wohlthuende Farbenvertheilung, bei allem Pomp und Glanz, aller Macht und Schärfe. Nichts wird unklar durch die bisweilen gewaltige Massenhäufung, Nichts widerspricht dem Charakter des Textes — kurz, wir möchten oft glauben, einer Offenbarung, nicht einem Menschenwerke gegenüber zu stehen, so tadellos, makellos ist das Kleid, in welchem Liszt seinen mächtigen Inhalt vorführt. Einzelnes zu erwähnen, würde leider bei der nicht bedeutenden Verbreitung der Partitur, welche uns vorliegt, wenig nützen. Und der überaus schöne Totaleindruck wird ja wol allen Lesern dieser Zeilen, welche an dem Feste theilnahmen, im Gedächtniß sein. Ebenso gewiß auch noch die Erinnerung an die durch ihren mysteriösen Charakter hervorragenden Klänge des „Deum de Deo", „Descendit de coelis", „Pleni sunt coeli", „Hosanna in excelsis", anderer Dinge gänzlich zu geschweigen. — Darum hiermit genug von der Orchestration des großen Werkes. Es liegt uns noch ein Capitel zu behandeln vor, in welchem hauptsächlich die Colossalität dieser Schöpfung glänzend zu Tage tritt, das Capitel der formellen Anlage und Ausführung.

Liszt hat, was letztgenannten Punct anbetrifft, älteren Kirchen-Componisten gegenübergehalten, ein neues Verfahren eingeschlagen, das jedoch ganz in dem Streben und Drängen der Neuzeit nach großen, einheitlichen Formen seine Begründung und Berechtigung findet. Während nämlich bei den früheren Autoren die einzelnen Musikstücke, wie bekannt, weiter ausgeführt und in sich zu einem festen Baue abgeschlossen wurden, das ganze Werk jedoch nur insofern einen einheitlichen Eindruck gewährte, als die Stimmungen der einzelnen in sich geschlossenen Abtheilungen mit einander verwandt waren oder in einander überleiteten, gewahren wir in der neueren Zeit und zwar besonders auf dem Felde der Oper, wo das bezeichnete Mosaik-Wesen zuerst in seiner Unzulänglichkeit klar wurde, das Bestreben, einen Totaleindruck in plastischer Weise durch Wiederaufnahme und Festhalten von Hauptmotiven zu erzielen, die aneinandergereihten kleineren Formen durch eine allumfassende zu ersetzen — ein Bestreben, das in Wagner seinen Gipfelpunct fand, welcher dem empirischen Treiben durch stricte Auffassung seines bekannten Princips einen Abschluß gab und somit auch formell für das Musikdrama epochemachend wurde. Weniger war dies Bestreben dagegen in der kirchlichen Composition hervortretend, — ja wir wüßten mit Ausnahme des Mendelssohn'schen „Elias" kein Werk zu nennen, in welchem Anfänge, wenn auch nur so rein äußerlicher Natur, wie in dem genannten Oratorium, zu beobachten wären.

Liszt aber hat dies in der Oper bereits so glänzend bewährte Princip mit der größten Vollständigkeit und dem besten Erfolge in der Messe verwirklicht, — die fünf Hauptsätze, welche übrigens, einzeln betrachtet, ebenfalls einen in sich abgeschlossenen, formell einheitlichen Bau besitzen, aufs Engste verkettet, und somit einen Totaleindruck ermöglicht, der nach dieser plastischen Seite hin bisher keinem Kirchentonstück eigen war. Aber der Meister ist nicht bei dem Aeußerlichen des Princips stehen geblieben. Er hat im Gegentheil die Wiederaufnahme der Motive, ähnlich wie im „Lohengrin" nicht blos zu formellen Ecksteinen benutzt, sondern mit ihrer Hülfe auch geistige Beziehungen ermöglicht. Oder berührt es blos äußerlich, wenn bei den Worten „Et resurrexit" das Thema des Gloria in excelsis erklingt, im Amen das Agnus Dei, Kyrie, Gloria und Credo in ihren Hauptlinien vor dem Zuhörer sich wieder aufbauen? — Wir glauben, daß die wunderbaren gedanklichen Beziehungen Jedem einleuchten, — daß in dem Resurrexit und dem Jubel über die Auferstehung ein Grund zu dem Dankruf „Ehre sei Gott in der Höhe" klar erkannt werden darf und daß die Bedeutung des Wortes Amen („Ja, ja, so sei es") nicht besser als durch eine Zusammenfassung des musikalischen Hauptinhaltes der Messe zur Anschauung gebracht werden konnte. — Aber diese Zusammenfassung in eine große Form, diese fortwährenden Reminiscenzen an frühere Stellen waren auch geradezu nöthig, — wenn wir bedenken, daß in der Messe hauptsächlich ein dramatisches Element vorwaltet, daß das Princip, von welchem Liszt, in Beethoven's Fußstapfen tretend, und durch den allgemeinen

Gang der Zeit getrieben, ausging, — ein das declamatorische Wort illustrirendes ist, welches die Ausbreitung in große epische Formen, ähnlich denen der Bach'schen Messe, hindert, — und somit für die specielle musikalische Abrundung eine Hülfe verlangt. Wäre daher dieser mächtige Zusammenhalt nicht vorhanden, so müßten wir den gemachten Vorwürfen der Zerrissenheit, der zu ängstlichen Textanklammerung Recht geben, da in der That blos auf der Bühne eine specifisch musikalische Verknüpfung entbehrt werden kann, niemals aber in anderen Räumen. — Die specifische Musik leidet jedoch nicht im Mindesten darunter, weder formell, noch melodisch, denn auch die rein dramatischen Stellen wirken stets so durchaus musikalisch, daß das Wort des Textes keineswegs unbedingt nothwendig erscheint zur Erzielung eines überhaupt schönen Eindrucks. Es leidet aber unter diesem declamatorisch-dramatischen Charakter auch nicht das kirchliche Element der Messe; im Gegentheil ist diese Tonschöpfung für uns die erste seit Cherubini's Tode, welche, aus wirklich dogmatischer, wenn auch stets poetisch verklärter Frömmigkeit hervorgegangen, weihevoll und andächtig zu stimmen, religiöse Erbauung im alten, unserer Zeit, wie es schien, verloren gegangenen Sinne zu gewähren vermag, — also hierin sich als vollkommener Gegensatz kundgiebt zu Beethoven's Titanenwerke, das dem genialen, selbstbewußten Menschen seinem Schöpfer gegenüber eine sehr eigenthümliche Rolle einräumt. — Und so scheiden wir von dieser herrlichen Offenbarung des Genius, mit dem Wunsche, der große Eindruck der Aufführung möge reiche Früchte tragen, mannigfache Wiederholungen der Leipziger Genüsse in Aussicht stellen.

Bücher, Zeitschriften.

Otto Jahn, W. A. Mozart. Dritter Theil. Mit Mozart's Bildniß nach Tischbein, und drei Notenbeilagen. gr. 8. cart. 512 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.

(Fortsetzung.)

Der dritte Abschnitt beschäftigt sich nur mit der Analyse von „Belmont und Constanze". Jeder kennt das Entstehen des Textes, dem ein Singspiel von Bretzner zu Grunde liegt, und dessen meiste Gesangsnummern dann von Stephanie hinzugearbeitet wurden; Jeder in unseren Tagen kennt die Mängel dieses Textes und wundert sich nur aus dem Grunde nicht mehr darüber: daß Mozart einen solchen Text überhaupt durch solche Musik verherrlicht hat, weil er die Schwierigkeiten für jene Zeit kennt, im wahren Sinne dichterisch werthvolle Texte zu finden und weil er über dieser unendlich ausdrucksvollen, wenige Arien im Concertstyl ausgenommen dramatisch wahren Musik, über dem naiven Entzücken am specifisch musikalischen Theile kaum zu dem Nachdenken darüber gelangt, worin dieses Werk den berechtigten höheren Forderungen unsrer Tage Veranlassung zum Tadel läßt. Freilich wäre es die Pflicht des Biographen gewesen, Grundmängel nachzuweisen, schonungslos aufzudecken, welche die Pietät und die Genußseligkeit des Zuhörers nicht erkennen mag oder nicht herauszufinden im Stande ist. Vielleicht hätte dabei auch die Bewunderung keineswegs eingebüßt, wenn ihr der historische Standpunct des dramatischen Tonsetzers in den achtziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts mit schärferer kritischer Sonde vorgeführt wäre. Das ist nun einmal nicht geschehen, wie auch die Beurtheilung des „Idomeneo" nach dieser Richtung Viel zu wünschen übrig ließ; und, jene Wünsche und berechtigten Forderungen an ein Geschichtswerk im vollen Umfange festgehalten, — was außerdem übrig bleibt, was überhaupt geboten wird in der Jahn'schen Analyse, das ist von so bedeutendem Werthe an sich, das gönnt einen so eindringlichen Blick in alle einzelnen Schönheiten dieser Oper, daß wir uns wol damit bescheiden, und dem bei aller Gelehrsamkeit einer überaus wohlthuenden Begeisterung fähigen Biographen unsere ganze Anerkennung dafür aussprechen dürfen. „Dies war," sagt Jahn, als er das letzte Finale besprochen, „dies war der erste wahrhaft dramatische große Ensemblesatz einer deutschen Oper, in ihm finden wir das concentrirt, was Mozart in seiner „Entführung" für die deutsche Oper durch die That errungen hat: völlig freie Verwendung aller Mittel des Gesanges und Orchesters für den musikalischen Ausdruck der Empfindung, ohne Beschränkung bindender Normen als der im Wesen der Musik und der dramatischen Charakteristik begründeten Gesetze." Und diesem Ausspruche stimmen auch wir im Wesentlichen, und den historischen Standpunct ins Auge gefaßt, bei.

Mit einem Gefühl der Enttäuschung werden alle Diejenigen den Anfang des nun folgenden, vierten Abschnittes lesen, die über große Geister so gerne den Schimmer des Ungewöhnlichen auch im täglichen Leben und Hauskleide gegossen glauben: er widerlegt alle die romanhaften Ausschmückungen, die man an das Entstehen der „Entführung" geknüpft und führt an der Hand schmuckloser, eindringlicher Wahrheit durch die vielerlei Kümmernisse, die Mozart in seinem Bräutigamsstand ohne Unterlaß quälten. Nichts von jenen ritterlichen Streichen, jenen geckenhaften Liebeleien, jenen frivolen Gelüsten, ja gemeinen Leidenschaften mancher anderer Künstler findet sich in diesem wichtigen Seelenproceß unsers Meisters; im harten Kampfe mit verhaßten Angehörigen, im harten Kampfe mit seinem durchaus abmahnenden Vater entwickelt sich hier die tüchtigste Männlichkeit, die schlichteste und dennoch unendlich zärtliche Empfindung eines Jünglings — der schon die Welt mit einer zweiten Welt von Tönen beschenkt hatte, der wie Keiner in seiner Kunst auf der Höhe der Schöpferkraft stand. Mit fast ängstlicher Sorgfalt theilt uns Jahn die vielverzweigten Schmerzen seiner Brust, die Ränke, selbstsüchtigen Pläne der Mutter Constanzens, die Rathschläge des ängstlichen Vaters, die Zweifel mit, von denen Mozart selbst gequält, und endlich die bürgerlich herzlichen Umstände, unter denen das junge Paar seine Hochzeit hält — Frau v. Waldstädten, seine Gönnerin, giebt das Souper. Weit geht Einem das Herz auf, wenn der glückliche Ehemann an seinen immer noch starren Vater meldet: „Nun freuet sich meine liebe Constanze noch hundertmal mehr, nach Salzburg zu reisen, und ich wette, ich wette, Sie werden sich meines Glückes erfreuen, wenn Sie sie werden kennen gelernt haben, wenn anders in Ihren Augen, so wie in den meinigen, ein gutdenkendes, rechtschaffenes, tugendhaftes und gefälliges Weib ein Glück für ihren Mann ist;" — oder wenn sein trefflicher Biograph hinzufügt: „Wir sehen ihn unberührt von der Gemeinheit, aus deren Atmosphäre er seine Constanze zu retten entschlossen war, unbeirrt durch die Uebereilung und Heftigkeit der Geliebten, ungebeugt durch das harte und oft ungerecht verletzende Urtheil seines Vaters, die Festigkeit seiner Ueberzeugung und seines Willens, aber nicht minder auch die wohlwollende Schonung, die liebenswürdige Humanität eines lebhaft aber zart empfindenden Gemüthes bewahren." Mozart hat das bittere Loos der meisten hervorragenden Geister erfahren: er ist durch Nacht zum Lichte hinaufgedrungen!

In Sorgen ward die Ehe begonnen, mit Sorgen überfüllt war die ganze fernere Dauer, das ist der Inhalt des fünften Abschnittes. Seine sich aufopfernde Zärtlichkeit, sein neckischer Humor, ihre Mäßigkeit in Allem, des Vaters Kälte gegen die Schwiegertochter auch nach wiederholtem Zusammensein; dazwischen die Eifersüchteleien, nur zu oft begründet, von Seiten Constanzens, und dann die pecuniäre Lage, die Einnahmen des Meisters, den die Welt mit den Vorwürfen eines lockeren Lebens verläumdet hat, — das sind die einzelnen Skizzen dieses Abschnittes, aus dem wir zugleich das Musikleben jener Jahre und das Verhältniß Mozart's zu seinen Verlegern in nicht eben erquicklicher Wahrheit vorgeführt erhalten. Es ist das alte Lied, daß die Kunst nach Brod gehe; das leidige Thema, das in tausend Variationen, immer aber in düsterem Moll abgespielt wird, sobald ein Mißverhältniß entsteht zwischen Genie und Handwerksbrauch, und das zur schreienden Dissonanz ausartet, wenn die Gutherzigkeit eines Mozart zum Mißbrauch der Selbstsüchtigen und Listigen wird. Daß freilich, Zeit und Umstände in Rechnung gezogen, die Honorare immerhin beträchtlich genug waren, Mozart ein sorgenfreies Leben zu verschaffen, und daß ein Hang zum Wohlleben und Eitelkeit den Meister nicht ganz von fröhlichen Gelegenheiten und Zerstreuungen fernhielten, das darf nicht verschwiegen sein. Nirgends aber überschreitet unser Meister das Maaß der Leidenschaft, und so bekannt es aus mancherlei Anekdoten geworden, daß er ein Glas Punsch geliebt hat, so wenig dürfte es gelingen, ihm Schlemmerei nachzuweisen. Mozart war freigebig — auch das nicht gerade zur Beförderung seines eigenen Wohlstandes, und manche häusliche Zwiste haben hierin ihren von Seiten der Frau berechtigten Ursprung. Dann empfand zeitweilig der wenig ökonomische Wirth die Nothwendigkeit des Maaßhaltens, ja, man hat den Beweis, daß er kurze Zeit sogar ein sorgfältiges Verzeichniß seiner Arbeiten — und seiner Einnahmen geführt hat, gewiß jedoch nur kurze Zeit. Pünctlichkeit in diesen Dingen war einmal des Meisters Sache nicht, wen kann es wundern, wenn seine ökonomischen Verhältnisse stets zerrüttet waren und blieben? „Er hat sie gebüßt", um mit Jahn diesen bedeutsamen Abschnitt zu schließen, der den Menschen Mozart vor Augen führt, „er hat sie gebüßt, seine Fehler und Schwächen, durch Mangel und Entsagung, durch Kummer und Sorge, durch Beschämung und Demüthigung; keine der Strafen hat ihn verschont, welche das Leben unerbittlich über Jeden verhängt, welcher den Gesetzen seiner eisernen Nothwendigkeit nicht gerecht wird. Aber solche Makel hat der Tod entsühnt; die Entstellungen hämischer Neider und kleinlicher Splitterrichter haften nicht an dem, was unsterblich ist." Das ist ein gerechtes Urtheil, und wiederum auch ein trostreicher Zuspruch an Alle, denen das Unsterbliche als besseres Theil schon in diesem Dasein stetig vor Augen bleibt.

(Fortsetzung folgt).

Aus Berlin.

Sie erhalten, geehrter Herr Redacteur, für diesesmal meist Festberichte, aus der Schillerfeier hervorgegangen. Am Montag den 7. November kam Rich. Wagner's dreiactige Oper: „Lohengrin" mit Hrn. Theodor Formes in der Titelrolle wieder zur Aufführung. Ehe unser geschätzter Heldentenor erschien, legten wir uns im Stillen die Frage vor: wird derselbe nach einer fünfmonatlichen Ruhe und Erholung mit gewohnter Kraft und Fülle reussiren? Das bis auf den letzten Platz besetzte Haus schien unsere Gedanken zu theilen. Jetzt kam er und hob an zu athmen und zu singen! Mit Gefühl und edler Hingebung sang er den Dankesgruß an den Zauberschwan. Mit hinreißender Kraft und siegesbewußtem Feuer eroberte er sich fort und fort durch seine rein und mächtig klingende Stimme die Herzen des Beifall spendenden Publicums. Das Veni, vidi, vici des großen Cäsar ward auch seine Parole. Unser Formes ist also, manchen Zeitungsenten gegenüber, nicht nur dispositionsfähig aus seiner langen Ruhe hervorgegangen, sondern er sang, wie immer, mit einer wahrhaft hinreißenden Künstlergluth. Würdig zur Seite stand unserem Künstler Frl. Wippern als Elsa. Die übrige Besetzung war dieselbe und ebenfalls in vorzüglichen Händen. Nachdem also in Ermangelung eines „siegenden Lohengrin" dieses Musikdrama zu einer fünfmonatlichen Waffenruhe commandirt war, könnte man wol wünschen, daß schon des Chor- und Orchester-Ensembles wegen diese Oper jetzt so oft wie möglich zur Aufführung gebracht werde. — Am Dienstag den 8. November wurde auf Allerhöchsten Befehl mit dem Ballet „Morgano" im Königl. Opernhause zum erstenmale Offenbach's einactige Operette: „Das Mädchen von Elizondo", nach dem Französischen in Th. Gaßmann's und J. C. Grünbaum's deutscher Bearbeitung zur Aufführung gebracht. Wie in der „Hochzeit bei der Laterne" hat der Componist mit dieser Operette eine allerliebste Idylle hingestellt. Die drei Träger des Stückes sind die HH. Wolf und Vost und Frl. Pollak. Das Sujet, sich nicht über das Niveau des Alltäglichen erhebend, giebt auch zu keinem Tadel Veranlassung, und so hat Offenbach es verstanden, dieser gemüthlichen Liebesintrigue eine recht gefällige, komisch situirte, wenn auch nicht auf Kunstwerth Anspruch machende Musik zu geben. Die Darsteller wurden verdientermaßen mit dem Hervorruf von Seiten des Publicums beifällig ausgezeichnet. Diese Operette wird deßhalb auch, als Introduction oder Epilog verwendet, wie ihre Vorgängerin stets ihr genügsames Auditorium finden. — Die Säcularfeier des großen Meisters deutscher Dichtkunst, Friedrich v. Schiller's, fand an seinem Geburtstage, am 10. November, bei der feierlichen Grundsteinlegung zum Schillerdenkmal auf dem Gensdarmenmarkte vor der Freitreppe des Königl. Schauspielhauses ihren ungetheilten, volksthümlichsten Ausdruck. Punct 11 Uhr eröffneten die unter dem oberen Säulengange des Schauspielhauses aufgestellten Männergesangvereine unter Erk's Leitung und mehrere Militairmusikcorps unter Liebig's Leitung die Feier mit einer Wilsing'schen Composition. Es war dies das Morgenlied aus „Macbeth": „Verschwunden ist die finstre Nacht". Nach der ersten Festrede des Oberbürgermeisters Krausnick und während der Grundstein versenkt ward, wurde von den Sängerchören unter Musikbegleitung das von Musik-Dir. Erk componirte Lied: „Wie heißt der Mann, der deutsche Mann" 2c. gesungen. Nach der zweiten Festrede des Predigers Dr. Sydow bildete das von der ganzen Festversammlung unter Leitung der Chöre gesungene Lied Schiller's „An die Freude" den Schluß der Feierlichkeit. — Am Sonnabend den 12. November fand zur Nachfeier von Schiller's hundertjährigem Geburtstage mit Allerhöchster Genehmigung im Königl. Opernhause eine „Große Musikaufführung" unter Mitwirkung der Sing-Akademie, des Stern'schen und des Jähn'schen Gesangvereins, der königl. Kammersängerin Frau Köster, der Altistin Frl. Jenny Meyer, der königl. Sänger HH. Krause und Wo-

worsky und der königl. Capelle unter Leitung des königl. Capell-M. Hrn. W. Taubert statt. Aufgeführt wurde: 1) Fest-Ouverture (Op. 124) von L. van Beethoven; 2) „Verschwunden ist die finstre Nacht", Lied von Schiller, componirt von W. Taubert; 3) „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes", Chor und Solo aus der „Schöpfung" von Haydn; 4) Beethoven's neunte Symphonie mit Chören. — Wenn seit dem 9. November durch Prologe, Epiloge, Festspiele, Theatervorstellungen Schiller'scher und anderer Dichtungen &c. hier allerorts und in jeglicher Gesellschaft dem Genius Schiller's der schuldige Tribut gezollt wurde, so schloß mit diesem Concerte auf das Würdigste die Feier des großen dramatischen Dichters. — Die Letzten sollen die Ersten sein, sagt ein altes Sprichwort; deßhalb beginne ich mit Beethoven's neunter Symphonie. Der große Tonheroe Beethoven hat uns mit dieser gigantischen, riesigen Composition ein Werk hingestellt, welches in seinen vier Theilen als Ganzes ein Musikuniversum bildet. Poesie und Musik, die beiden Schwesterkünste, geben sich in dieser Composition den symbolischen Weihekuß. Beethoven's künstlerischer Genius analysirt als Beherrscher und Reformator der Instrumental- und Vocalmusik mit dieser Symphonie musikalisch die Seelenzustände des fühlenden, empfindenden Menschen. Das menschliche Herz erweitert sich bei dem Hören dieser göttlichen Musik, und jeder Funken lodert gluthvoll zur Flamme. Jeder der einzelnen Sätze enthält sein psychologisches Gepräge. Wessen Herz und Gemüth durch die melodischen, harmonischen und rhythmischen Combinationen des zweiten und dritten Satzes nicht zu rühren, zu bewegen und zu begeistern ist, hört auf, ein Mensch zu sein. Und wie wurden diese Sätze executirt! Jeder der Solobläser war ein Meistersänger seines Instrumentes, und wenn ich hier die Namen Schunke und Grasemann (Hornisten), Wieprecht (Oboer), Gareis (Clarinettist), Gabrielski (Flötist) und Besser (Fagottist) nenne, so geschieht es, weil diesen die Palme des Tages gehört. Der vierte Satz, so groß er auch gedacht sein mag, machte trotz der 600 Sängerinnen und Sänger nicht den gewünschten, großartigen Eindruck. Wir fanden dies schon bei der Aufführung vor fünf Jahren, wo zum Besten der Weichselüberschwemmten ebenfalls diese Symphonie mit denselben Mitteln aufgeführt wurde. Der psychologisch-anthropologisch geschaffene Mensch kann und soll auch nicht seine Natur verleugnen und darüber hinauszugehen trachten. Alle kunst-philosophisch-musikalisch-analytische Deduction würde hiegegen umsonst angewendet sein. Der menschliche Stimmencultus darf deßhalb nie in potenzirter Form seine natürlichen Grenzen überschreiten wollen, soll anders nicht das Stimmorgan zur Heul-, anstatt zur Heilmethode führen. Unnatürlich und Zufall würde es sein, könnte Beethoven's Vocalpart, von 600 Sängerkehlen ausgeführt, zur Reinheit, d. h. zur Natur erhoben werden*). Alle titanischen Kraftnaturen könnten hier ihr Unvermögen documentiren. Hätte Beethoven diesen Vocalpart nur einmal hören können, er würde wahrlich nicht für die Chor-Sängerinnen die fortwährend unnatürlich hohen Tonlagen bis zum drei gestrichenen C geschrieben haben. Es sind ja doch nur Menschen- und nicht Geisterstimmen, die hier singend auftreten sollen. Was hilft der gute Wille, wo das Vollbringen fehlt. Der Gesang wird durch Qual zum Geschrei, namentlich wenn der Ton der amphitheatralisch aufgestellten Sängermassen sich in die Coulissen verliert. Masseneffecte sind immer nur halbe Effecte. Im Uebrigen wurden sämmtliche Sätze bei tropischer Atmosphäre, obgleich der letzte Satz nach unserem Dafürhalten in seinen verschiedenen Tempi hätte langsamer genommen werden können, unter Taubert's bewährter Leitung brillant und meisterhaft gespielt und mit großem Beifall aufgenommen. Die 400 Sängerinnen bildeten in ihren eleganten Toiletten einen wahrhaft bezaubernden, verkörpernden Feentempel. Die Soli wurden vorzüglich gut von den Damen Köster, Jenny Meyer und den HH. Krause und Woworsky gesungen. — Die Festouverture von Beethoven eröffnete die Schillernachfeier. Diese Ouverture ist durch ihre seltene Aufführung selbst vielen Musikern nicht bekannt gewesen. Um die Einzelheiten zu würdigen, müßte dieselbe öfters zu Gehör gebracht werden. Als Festouverture könnte sie vielleicht von breiterer Grundlage sein. Der Chor aus der „Schöpfung" machte des zu schnell genommenen Tempos wegen nicht den gewohnten, altherkömmlichen Eindruck. Die Massenwirkung ging hierbei ganz verloren. Das Schiller'sche Lied, von Taubert für gemischten Chor mit Orchesterbegleitung componirt, war von recht wohlthuender Wirkung und wurde auch beifällig aufgenommen. Das Haus war bis auf den letzten Platz ausverkauft. Der Prinz-Regent, sämmtliche hier anwesende Prinzen unseres Königshauses, die höchste Aristokratie, wie sämmtliche Celebritäten der Kunst und Wissenschaft wohnten dieser Concertaufführung bei.

Th. Rode.

*) Alles Dieses ist oft gesagt, und doch in all den Fällen thatsächlich widerlegt, wo natürliches Feuer und Begeisterung für den erhabenen Gegenstand sich gegen die natürlichen Hemmnisse stemmten. So war — wie wir in voriger Nummer erwähnten — die jüngste Leipziger Aufführung zum Schillerfeste eine durchaus befriedigende, und so sind auch u. a. jedesmal die Aufführungen bei den niederrheinischen Musikfesten durchschlagende und vollendete. Freilich wirken dort auch rheinische Kehlen! D. Red.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das zweite Concert des Musikvereins „Euterpe" brachte am 15. November an Orchesterwerken außer der tragischen Ouverture von C. G. Reißiger, die zur Erinnerung an den verstorbenen Tonsetzer gespielt wurde, der in seinem Kreise als praktisch tüchtiger, gut geschulter Musiker lange Jahre gewirkt hat, die erste Symphonie — F dur — von Anton Rubinstein als Novität. Zuerst im November 1857 im hiesigen Gewandhause mit Beifall aufgenommen, und damals wie neuerdings (Bd. 51, Nr. 17) in diesen Blättern des Weiteren besprochen, bietet uns dieses Werk aus Rubinstein's früherer Zeit, wo noch nicht die eigenthümlichen Seiten des allzu schreibseligen Talentes zur vollen Geltung gekommen waren, wenig neue Puncte zur Erwähnung. Der erste Satz konnte nicht durchschlagen: er hat bei aller Unselbständigkeit der Erfindung etwas Sprödes, Bizarres, man fühlt deutlich das Unfertige des Neuen und den Kampf, das gewohnte Alte von sich abzuschütteln. Durch Originalität in Verbindung der Motive, durch brillante Instrumentirung, überhaupt in Erfindung und formellem Bau ragt das folgende Allegro — Scherzo — hervor. Bei dem dritten Satze, einem Moderato con moto, C moll, konnte sich wegen zu geringer Besetzung der Violinen die Gesangsmelodie nicht hinreichend gegen die selbständig begleitenden Holzblasinstrumente abheben; er steht an Werth dem zweiten wenig nach. Einen kleinlichen Eindruck macht das Finale. Abrupt begonnen und ebenso geschlossen, stehen Anfang und Ende ohne organischen

Zusammenhang den Mittelgliedern, dem zweiten Thema und einem späteren einschmeichelnden langsamen Zwischensatze gegenüber. Die ganze Symphonie ist als eine vielverheißende Jugendarbeit zu betrachten, die hauptsächlich wegen mangelhafter Zusammenfügung der einzelnen werthvollen Bestandtheile, wegen zu großer Ungleichheit der Glieder nur einen getheilten Eindruck hinterläßt. Nichtsdestoweniger aber gebührt der Direction unser Dank dafür, daß sie nach längerer Pause wieder eine nennenswerthe Novität vorführte; obgleich kein Meisterwerk, steht Rubinstein's Symphonie doch weit über den meisten im Laufe dieser letzten Jahre geschaffenen und verdient die Beachtung jedes Concertinstitutes. — Herr Leopold Grützmacher spielte das erste Concert von Fr. Grützmacher und zwei kleine Stücke: Lied und Capriccio von Ferd. David auf dem Violoncell. Es ist über die Leistungen des Hrn. Grützmacher schon mehrmals in d. Bl. die Rede gewesen; sein Ton hat an Kraft noch nicht bemerkenswerth gewonnen, seine Fertigkeit trat auch diesmal ins beste Licht. — Frl. Clara Hinkel hatte sich in der Arie: „O hör' mein Fleh'n" aus „Samson" und zwei Schubert'schen Liedern: „Fahrt zum Hades" und „Wohin?" eines außergewöhnlichen Beifalls zu erfreuen. Frl. Hinkel besitzt, wie wir schon früher betonten, vorzügliche Mittel, und sie sang an diesem Abend, was sie in diesem Grade nie vorher gethan, mit innerer Erregung, mit herzlicher Erfindung. In den Jubel der Zuhörer aber müssen wir dennoch eine kleine Einschränkung fließen lassen. Frl. Hinkel hat noch sehr Viel zu lernen, bevor sie ihr Material in der rechten Weise verwerthen lernt. Was sie an diesem Abend bot, war Naturalistisches, instinctiv Getroffenes, aber nicht künstlerisch Vollendetes. Ihr empfindsamer Ausdruck in der Händel'schen Arie stach geradezu gegen die hohe Würde des Gegenstandes ab, und in den Schubert'schen Liedern machten sich, je lebendiger der Vortrag wurde, um so deutlicher die technischen Mängel, der fehlerhafte Tonansatz, die geringe Spannkraft der getragenen Töne bemerkbar. Wir heben das gerade diesmal noch besonders hervor, weil wir eben hier die feste Hoffnung faßten: daß Frl. Hinkel bei künstlerischer Durchbildung eine bedeutendere Wirksamkeit erlangen könne, als sie, wenn auch vor einem noch so dankbaren Zuhörerkreise, bei ihren jetzigen Leistungen entwickeln kann. P. L.

London, Mitte November. Der Crystallpalast bot in den vergangenen Wochen eine Reihe von musikalischen Genüssen, darunter eine Gedächtnißfeier an Spohr, in der seine „Weihe der Töne", die Ouverture zur „Jessonda", die Gesangsscene u. a. ein ansehnliches, leider aber sehr apathisches Publicum fanden. Unsere Operntheater mit ihrem abgelebten Personal und ihrem abgespielten Repertoire bieten nichts Bemerkenswerthes, Mario pflückt auf seiner Gastspielreise in Madrid Lorbeern, und die Grisi verliert von den ihrigen bei dieser Gelegenheit ein Blatt nach dem anderen; in St. James-Hall führte Dr. Wylde den „Israel in Egypten" auf; in St. Martins-Hall gab Miß Chatterton, eine Tochter des in England bekannten Harfenspielers, auf demselben Instrument ein den äußeren Verhältnissen nach „großes", in Bezug auf ihre Leistungen recht „kleines" Concert. Der Besitzer von Canterbury-Hall, Hr. Morton, veranstaltet diese Saison Concerte, in denen die beliebtesten Opern auszugsweise vorgeführt werden, so unlängst Verdi's „Macbeth" und Meyerbeer's „Wallfahrt". — Sie sehen, die Ausbeute auf meinem Rundgange durch die Weltstadt ist nicht eben ergiebig, und so beeile ich mich denn, über die soeben beendete Schillerfeier einiges Nähere zu berichten. Sie ward im Crystallpalaste gefeiert, und zog den größten Theil der in London wohnenden Deutschen hin; selbst von Liverpool, Manchester und Brighton kamen Landsleute her. Die größte Anzahl der bedeutenden deutschen Handlungshäuser hatten ihren Commis einen freien Tag gegeben und sehr viele der Häupter konnten nicht widerstehen, die düstere City an einem Werktage zu verlassen. Es galt aber auch dem geliebten Dichter! Und es war denn auch wirklich ein Liebesfest. Der 10. November brachte einen echten britischen Nebel mit sich, der fast alle Hoffnungen niederschlug, daß man im Crystallpalast auch nur zehn Schritte weit sehen können würde, aber gegen Mittag brach die Sonne glorreich durch und blieb am ganzen Tage siegreich — ein nicht gewöhnliches Ereigniß im Nebelmonate November. Ein Schillermarsch und die Ouverture zum „Tell" eröffneten das Fest; darauf hielt Dr. Kinkel eine Rede, welcher mit größter Aufmerksamkeit zugehört und mit donnerndem Applaus am Ende zugejubelt wurde. Jetzt kam eine sogenannte Cantate nach Worten von Freiligrath, Musik von Hrn. E. Pauer, für diese Gelegenheit componirt und als Gelegenheitscomposition leicht und schnell beseitigt — freilich war sie äußerst langweilig. Abgeleierte Phrasen winden sich wie eine Seeschlange ohne Anfang und Ende, den kritischen Artikeln des Hrn. Chorley im „Athenaeum" nicht unähnlich. Man fing schon an zu gähnen rechts und links ob dieser Festmusik, als gegen das Ende die kolossale Büste Schiller's, modellirt von Hrn. André Graß, entschleiert wurde. Dies war das Signal zu einem wahrhaften Jubelgeschrei: alle Deutschen waren auf das Aeußerste ergriffen und die Engländer jubelten mit, hingerissen vom Enthusiasmus der Deutschen. Dieser wurde jedoch merklich niedergedrückt durch die Piraten-Phantasie, vorgetragen von Wieniawski, mit Pianoforte-Begleitung, die in dem großen Raume trotz des fertigen Spielers durchaus keine Wirkung machte. Die Romberg'sche „Glocke" folgte, unter Benedict's Direction, die Mitglieder seiner Vocal-Association sangen die Chöre. War es die englische Sprache, die uns an diesem Tage dazu nicht paßte, oder ist es der Wurmstich der Zeit, der sich in dem Werke zeigt, das uns noch vor 30 Jahren begeisterte, war es der Oratorienernst, dem sich die Ausführung annäherte, kurz — es erwärmte uns diese Aufführung nicht. Ein paar kernige Männerchöre, gesungen von einigen tausend Deutschen und ein paar Weber'sche Ouverturen hätten jedenfalls besseren Effect gemacht. Nach der „Glocke" ging es an ein Laufen und Rausen, um Erfrischungen am Buffet zu erlangen. Inzwischen wurde es dunkel, ein ganz neuer Versuch, den Palast theilweise zu erleuchten, brachte eine sehr schöne Wirkung hervor, zur höchsten Geltung kamen die Lichteffecte jedoch erst, als sich in den enormen Gärten der Fackelzug in Bewegung setzte; die Fontainen sprangen, vom bläulichen Monde versilbert, buntes Feuer brannte hier und da — hin und her wogte die dunkelroth glühende Menge, singend und jauchzend: es war wirklich ein herrlicher Moment. Am Ende wurden alle Fackeln auf zwei Haufen geworfen, die hoch in die Luft hinauf flammten, und Denen, die wegzogen, hinausleuchteten: Eine Anzahl Deutscher blieben zusammen zum Nachtessen. Es war den ganzen Tag keine Polizei zu sehen und Alles ging sehr wohl geordnet und ruhig zu.

Schwerin. Am 7. November verschaffte Hr. F. Burmeister den Freunden kirchlicher Musik das Vergnügen, Compositionen von großen Meistern für die Orgel zu hören. Sein Concert in der Domkirche gab ihm Gelegenheit, besonders bei dem Vortrage der beiden Bach'schen Compositionen (Toccata und Fuge in D moll und sechsstimmiges Choralvorspiel zu „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir") seine sichere und jeder Schwierigkeit gewachsene Beherrschung des Instrumentes an den Tag zu legen. Die mächtige Wirkung der Vereinigung der Orgel mit einem Orchester von Blasinstrumenten hatten wir schon früher, namentlich bei dem Marsch zu Thorwaldsen's Begräbniß, zu empfinden Gelegenheit. Auch gestern traten die Orgelcompositionen, zu welchen von P. Lappe eine Begleitung von Blasinstrumenten gesetzt war, nämlich der von J. Schäffer für die Orgel geschriebenen Choral: „Eine feste Burg ist unser Gott" und die Köhler'sche Phantasie über das „Halleluja" aus dem „Messias", mit sehr vortheilhafter Wirkung hervor; besonders ist die letztere Pièce durch das Blasinstrumental-Orchester kräftiger und impressiver geworden. — Auch das Choralvorspiel zu „Wir glauben All' an einen Gott" von J. L. Krebs ist eine wirkungsvolle Composition, die von Hrn. Burmeister ebenso vortrefflich gespielt wurde, wie die Mendelssohn'sche Orgel-Sonate in A dur; dem mittleren Satze derselben ist die Choralmelodie „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir" als Baß untergelegt. Wir haben noch der Gesangspiècen zu erwähnen. Die hiesigen Hofopernsänger Hinze und Arnold sangen zwei Arien, Ersterer aus „Josua" von Händel, dieser aus „Elias" von Mendelssohn, — Beide mit großem Ausdruck.

Braunschweig. Beethoven's neunte Symphonie kam zur Vorfeier des Schillertages durch die Hofcapelle und die Singakademie unter Abt's Leitung in vorzüglicher Weise zur Aufführung. Ganz besonders gelang auch der so schwierige letzte Theil derselben. — Die Oper brachte neu einstudirt Spontini's „Vestalin"; — die Capelle leistete Vorzügliches, die Sänger aber waren ihrer Aufgabe nur theilweise gewachsen. — Eine Gedächtnißfeier für Spohr wird vorbereitet und dazu „Jessonda" neu einstudirt. — Rob. Griepenkerl veranstaltete bei Gelegenheit der Schillerfeier eine Akademie, bei welcher zwei Hymnen, gedichtet von Griepenkerl, in Musik gesetzt vom Kammermusikus Blumenstengel, zur Aufführung kamen. — Für die bevorstehenden Symphonie-Concerte ist eine Aufführung der Symphonie von Veit und des „Tasso" von Liszt in Aussicht.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Der öfters in d. Bl. genannte Flötist Adolph Terschak ist in diesen Tagen von einer Kunstreise in den Orient nach Wien zurückgekehrt, wo er sich längere Zeit aufzuhalten beabsichtigt.

Anton Wallerstein hat sich, aus Italien zurückgekehrt, vorläufig in Cannstatt niedergelassen.

An der Petersburger italienischen Oper glänzen in dieser Saison vor Allen die La Grua und Tamberlick.

In der Abendunterhaltung des Leipziger Conservatoriums am 19. November kamen zur Erinnerung an Reissiger nur Werke dieses Tonsetzers zur Aufführung.

H. Vieuxtemps hat am 19. und 22. November in Dresden concertirt. Das zweite Symphonieconcert daselbst fand am 16 statt. Es brachte als Eröffnung zur Erinnerung an Reissiger dessen Yelva-Ouverture.

In Wien gab eine Violoncellistin Anna Suck im Musikvereinssaale ein Concert und gefiel durch ansehnliche Fertigkeit und zierlichen Vortrag. — Am 19. d. Mts. feierte daselbst der Männergesangverein in den Sophienbadsälen seine Stiftungsfesttafel.

Das zweite Gesellschafts-Concert in Köln, am 10. November, ward mit Schumann's Ouverture zur „Braut von Messina" eröffnet. Es folgten in der ersten Abtheilung: das Lied: „Die Erwartung" von Schubert, instrumentirt von Hiller und gesungen von Hrn. Wolters, und die Festcantate nach Schiller'schen Worten von L. Bischoff, für Soli, Chor und Orchester componirt von F. Hiller. Die Instrumental-Einleitung derselben soll sehr an R. Wagner erinnern. — Die zweite Abtheilung bildete Beethoven's neunte Symphonie.

Am 21. November gab Musik-Dir. F. Menzel zu Leipzig im Schützenhause sein Benefiz-Concert. Es ist bekannt, daß die Leistungen dieses Corps zu den besten dieser Art in Leipzig zählen; Hr. Menzel hat dieselben, was Exactität, Eleganz im Vortrage betrifft, womöglich noch erhöht. Weniger können wir uns mit den Tempi einverstanden erklären, die an langsamen Stellen schleppen, an raschen aber sich überstürzen und die einzelnen Instrumente nicht selten in Zank bringen.

In Berlin wurden zur Erinnerung an Reissiger in dem letztvergangenen Liebig'schen Concert dessen Ouverturen zur „Yelva" und zu Schiller's „Tell" gespielt.

Die philharmonischen Concerte in Petersburg nehmen demnächst ihren Anfang; von Schumann werden die D moll-Symphonie und der „Manfred" aufgeführt, von Hiller der Gesang der Geister über dem Wasser, von Gade die Hochland-Ouverture.

Frl. Bertha Eichberg aus Stuttgart, Schülerin von Hrn. Krüger, hat in Frankfurt a. M. ein Concert auf der Harfe gegeben. Sie soll bedeutende Fertigkeit besitzen.

Frl. Tietjens, die schon längere Zeit in London mit dem glänzendsten Erfolge sang, bereist augenblicklich unter dem Director Smith, in Gesellschaft mehrerer hervorragender italienischer Gesangskräfte, die Provinzialstädte Englands.

In München wurden am 14. November im zweiten Abonnementconcert des Odeon zur Erinnerung an Spohr nur Werke dieses Meisters aufgeführt, darunter „Die Weihe der Töne".

Der Hamburger Musikverein brachte in seinem ersten Concert dieses Winters am 18. November die neunte Symphonie und zur Erinnerung an Spohr dessen Faust-Ouverture.

Musikfeste, Aufführungen. Bei Gelegenheit der Schillerfeier wurden außer den in voriger Nummer erwähnten neuen Werken noch aufgeführt: in Braunschweig die Musik von Abt zu einem Prologe von Ad. Glaser, in Breslau eine Festouverture von Damrosch und eine Cantate von E. Richter, in Darmstadt eine Symphonie-Cantate von Mangold nach Schiller's „Elysium", in Danzig von Musik-Dir. Markull eine Composition der „Gunst des Augenblicks" für Männerchor, Soli und Orchester, in Dresden eine Festcantate von Krebs, nach Worten von Pabst, sowie ein Festlied von J. Otto, in Frankfurt a. M. eine Festouverture von Gust. Schmidt und eine Composition der „Worte des Glaubens" von G. Goltermann, in Stuttgart eine Cantate von Kücken, in Blankenburg am Harz eine Festouverture von H. Sattler und „Der Taucher", Ballade von Schiller, in Musik gesetzt für Chor, Soli und Orchester von demselben Componisten.

Der geringe Erfolg von Schumann's Ballade „Vom Pagen und der Königstochter" hat den Herbeck'schen Singverein in Wien nicht abgehalten, am 16. d. Mts. in seinem zweiten Concert auch dessen Chöre zu „Manfred" aufzuführen. Das gereicht unter allen Umständen dem Dirigenten wie den Ausführenden zur Ehre.

Das erste Concert der Frau Marie Burchardt in Berlin wird am 3. December unter Grell's Direction C. Löwe's Oratorium: „Das Hohelied Salomo's" bringen. Im zweiten soll zur Erinnerung an Spohr dessen „Faust" vollständig aufgeführt werden.

In San Francisco fand am 18. September eine Trauerfeier für A. v. Humboldt statt, bei der Beethoven's Egmont-Ouverture und Mozart's Requiem zur Aufführung kamen.

Am 22. November findet in Zofingen (Schweiz) unter Päzold's Leitung eine Aufführung des Alexanderfestes statt.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 19. November wurde der „Tannhäuser" zum erstenmal im Hofoperntheater zu Wien gegeben, und mit größtem Enthusiasmus aufgenommen. Aufführung und Ausstattung waren gleich hervorragend. Schmid sang den Landgraf, Frau Dustmann die Elisabeth, Grimminger den Tannhäuser, Beck den Wolfram, Frl. Krauß die Venus. Proch dirigirte; die neuen Decorationen von Bioschi und die Inscenirung vom Regisseur Just fanden großen Beifall und trugen das Ihrige zum Erfolge bei.

Die auf dem Berliner Hoftheater neu einstudirte „Armide" von Gluck begrüßt Rellstab mit den Worten: „Das größte Kunstwerk der Erde in seiner Eigenthümlichkeit haben wir wieder über die Bühne gehen sehen."

In Breslau ward am 16. November auf dem Stadttheater: „Orpheus in der Unterwelt", burleske Oper von J. Offenbach, zum erstenmal gegeben.

Am Berliner Hoftheater sind Herold's „Zweikampf" und Auber's „Maskenball" neu einstudirt gegeben worden. — In ersterem Werke sang Frl. Ferlesi die Königin, Frl. Pollack die Gräfin Isabella und Hr. Krüger den Grafen Meray.

In Dresden ist nun auch Offenbach's „Mädchen von Elizondo" mit Beifall aufgeführt.

Musik-Dir. Emil Naumann aus Berlin weilt augenblicklich am Rheine, wo er mit Wolfgang Müller von Königswinter wegen des Textes zu einer neuen Oper sich bespricht.

Am Leipziger Stadttheater wird der „Tannhäuser" wieder einstudirt.

Musikalische Novitäten. Zu den neuesten Werken F. W. Markulls gehören drei Sonaten für das Pianoforte zu vier Händen, welche bei Rieter-Biedermann in Winterthur erscheinen werden.

Mozart's fünfzehn Symphonien, von F. W. Markull für das Pianoforte zu zwei und vier Händen eingerichtet, sind jetzt vollständig erschienen (L. Holle in Wolfenbüttel). Die Ausstattung ist ebenso vortrefflich, wie das Beethoven-Arrangement; die Ausgabe zu zwei Händen kostet nur 2 Thlr. 10 Ngr., die vierhändige 3 Thlr. 20 Ngr.

Preisausschreiben. Das schlesische kathol. Kirchenblatt veröffentlicht eine Preisausschreibung für die Composition einer leicht ausführbaren, kurzen, vierstimmigen Messe (lateinischer Text) mit Orgelbegleitung. Einsendungstermin: 1. September 1860, Preis 20 Thlr. Adresse: Domcapellmeister Brosig in Breslau.

Auszeichnungen, Beförderungen. Marschner in Hannover, dem vor Kurzem ein silberner Tactirstock mit der Aufschrift: „Von den deutschen Verehrern der Marschner'schen Musik" geschenkt ward, hat von den Directoren der großen Oper in New York die Einladung erhalten, einige seiner Opern dort in Scene zu setzen und zugleich die Leitung eines neu zu errichtenden Concertinstituts zu übernehmen.

Todesfälle. Am 11. November starb in Altenburg der Hoforganist Karl August Reichardt, am 31. März 1802 zu Schmölln geboren, vorzüglich bedeutend als Orgelspieler. Sein Leichenbegängniß, an dem so ziemlich die ganze Stadt theilnahm, war ein sichtlicher Beweis für die Liebe und Achtung, die er als persönlicher Charakter und seiner Leistungen wegen genossen hatte.

Vermischtes.

In den Liebig'schen Symphonie-Concerten zu Berlin wurde eine Ouverture zum „Tell" von A. Reißmann aufgeführt. Reißmann hat außerdem noch vollständige Zwischenactsmusik u. s. w. zu diesem Drama im Manuscript vollendet und es scheint somit, als ob die vor einigen Jahren aufgeworfene Frage einer Reform unserer verkommenen Zwischenactsmusik mehr und mehr die Componisten anrege, zu den bedeutenden Werken eigene Musik zu schreiben. Könnte das doch auch jedesmal sofort bei hervorragenden neuen Stücken geschehen; es wäre dazu freilich ein innigeres Zusammengehen nothwendig, als es bisher zwischen Dichtern und Musikern gefunden wird.

Die Berliner Musikzeitung „Echo" theilt die ganz ergötzliche Kritik eines Musikdirectors aus H. über den „Manfred" mit, in der u. a. zu lesen ist: „die Musik zu „Manfred" zeigt die Schumann'schen Schwächen in ungleich höherem Grade als seine Vorzüge." Der Hr. Musikdirector aus H. könnte bei dem Leipziger Publicum in die Lehre gehen! Dieselbe Zeitung bringt einen Aufsatz von Dr. Hermann Zopff daselbst, der darin mit großer Freimüthigkeit gegen die Blasirtheit und Negationslust der Musiker in Berlin zu Felde zieht. In der That bietet die Kritik und das Verhalten der meisten praktischen Tonkünstler in der Stadt der Intelligenz ein recht betrübendes Kehrbild zu dem regen Streben, zu dem offenen Sinn an anderen, ja an den meisten viel kleineren Orten. Geht doch z. B. neuerdings Wien, das oft geschmähte, im Verständniß Schumann's, Wagner's und Liszt's mit gutem Beispiel der norddeutschen Residenz voran.

Intelligenz-Blatt.

Im Verlage von **G. Müller** in *Rudolstadt* erschien soeben:

Müller, Fr., Preis-Quartett für die Clarinette, mit Violine, Viola und Violoncell. Op. 80. 1 Thlr. 15 Ngr.

Bei der so spärlich vertretenen Clarinetten-Literatur dürfte dieses Quartett, welches im vorigen Jahre bei der Frankfurter Preisausschreibung den dritten Preis empfing und für die Clarinette sehr dankbar geschrieben ist, gewiss ein willkommenes Erscheinen sein und die Beachtung der Clarinettisten verdienen.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig.

Goltermann, Georg, 4 Duetten für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8. (1. Heft der Duetten.) Nr. 1—4 einzeln:
Nr. 1. Die Trostlosen, von *Heine*. $7^1/_2$ Ngr.
„ 2. Die Zufriedenen, von *Uhland*. $7^1/_2$ Ngr.
„ 3. Herbstlied, von *Tieck*. 10 Ngr.
„ 4. „Nun die Schatten dunkeln", von *Geibel*. $7^1/_2$ Ngr.

Händel, G. F., 3 Leçons pour Clavecin. Edit. nouvelle, revue et corrigée critiquement. (Compositions Cah. 5.) 15 Ngr.

Loeschhorn, A., 4 Chansonettes p. Piano. Op. 58. 20 Ngr.
————, Les mêmes séparées. Nr. 1, 2 à 5 Ngr., Nr. 3, 4 à $7^1/_2$ Ngr.

Voss, Charles, Essence Bouquet. Mélodie et Variante pour Piano. Op. 255. 20 Ngr

Musik zu Schiller's Schriften:

Bornhard, „Was ist der Mensch?" Für 1 Singst. mit Piano oder Guitarre. 5 Sgr.

Curschmann, „Es lächelt der See" aus Tell für Sopran oder Tenor. Op. 2. $7^1/_2$ Sgr.

Harder, „Sehnsucht" für 1 Singst. 10 Sgr. — Variat. über Wallenstein's Reiterlied für Guitarre. $7^1/_2$ Sgr.

Löwe, Hochzeit der Thetis f. Solo- u. Chorgesang mit Orch. Op. 120. Part. 8 Thlr. Vollst. Clavierauszug. $2^1/_2$ Thlr.

Oertzen. v., Krönungsmarsch aus Jungfrau von Orleans für Piano. 10 Sgr.

Reichardt, 16 Gedichte von Schiller, für 1 Singst. mit Guitarre. 2 Lief. à 20 Sgr.

Vierling, Ouvert. zu Maria Stuart für Orch. Part. $2^1/_2$ Thlr. Orchesterst. $2^3/_4$ Thlr. Für Piano zu 4 Hdn. 1 Thlr.

Weber, C. M. v., Ouverture zu Turandot. Part. $1^1/_2$ Thlr. Orchesterst. 2 Thlr., für Piano 10 Sgr., zu 4 Hdn. 15 Sgr.

Weber, B. A., Ouverture zu Tell für Orchester, für Piano zu 4 Händen $27^1/_2$ Sgr.
————, Krönungsmarsch aus Jungfrau von Orleans für Piano. 5 Sgr.

Zelter, Der Handschuh, Berglied, Theilung der Erde, für Bass oder Bariton mit Piano. à 10—20 Sgr.
————, Erster Verlust, für 1 Singst. mit Piano. 5 Sgr.

Verlag der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in *Berlin*.

Im Verlag von **Veit & Comp.** in *Leipzig* ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Musikalische Rundschau

über

die letzten drei Jahrhunderte.

Von

J. M. Fischer,

k. b. Gymnasial-Professor.

kl. 8. 12 Bogen. Elegant brochirt. Preis 20 Ngr.

Im Verlage des Unterzeichneten ist soeben erschienen:

Die

Tonkünstler-Versammlung

zu Leipzig

am 1. bis 4. Juni 1859.

Mittheilungen nach authentischen Quellen

von

Richard Pohl.

Inhalt:

Berichte, Vorträge, Anträge, Protocolle, Programme, Texte und Mitglieder-Verzeichniss.

Preis 18 Ngr.

Leipzig. **C. F. KAHNT.**

Erledigte Lehrerstelle.

An der *Cantonschule* von **Graubünden** ist die Stelle eines *Gesanglehrers* mit 8—9 wöchentlichen Unterrichtsstunden erledigt. Ausserdem hat derselbe die Direction des hiesigen Musikvereins zu übernehmen, und bezieht im Ganzen eine Jahresbesoldung von 1200 Fr. Für Privatstunden in Gesang, Clavier und anderen Instrumenten bietet sich in hiesiger Stadt hinreichende Gelegenheit.

Neben genügender musikalischer Bildung im Allgemeinen wird vom Lehrer verlangt, dass er den Unterricht im Volksgesang, im Chor- und Sologesang gründlich verstehe und ertheile, und dass er ein tüchtiger Violinspieler sei.

Der definitiven Anstellung geht vorschriftsgemäss ein Probejahr voraus. Bewerber um diese Stelle, welche möglichst bald nach erfolgter Wahl anzutreten ist, haben ihre Meldungen nebst beigelegten Zeugnissen über Bildung, Kenntnisse und Leistungen dem unterfertigten Actuariate *bis spätestens den* 9. *December* einzureichen.

Chur, den 22. October 1859. Aus Auftrag des Erziehungsrathes des Cantons Graubünden:

Das Actuariat.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von Heinrich Matthes in Leipzig.

Leipzig, den 2. December 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 23.
Einundfunfzigster Band.

J. Schuberth & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder mit Pianoforte.

Martha v. Sabinin, Op. 3. Sechs Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Weimar, Kühn. Pr. 22½ Ngr.

J. A. van Eiken, Op. 30. Fünf Lieder von Karl Siebel für eine Singstimme mit Pianoforte. Düsseldorf, Bayrhoffer. Pr. 17½ Ngr.

L. Köhler, Op. 74. Durch den Wald, Gedicht von Reinick, Concertlied für Tenor und Pianoforte. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 12½ Ngr.

———, Op. 75. Nachts am Meere, Gedicht von Heine, Concertlied für Bariton oder tiefen Tenor. Ebend. Pr. 12½ Ngr.

Friedr. Marpurg, Op. 2. Drei Gesänge für Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Mainz, Schott.

———, Op. 3. Fünf Gesänge für Mezzosopran mit Begleitung des Pianoforte. Ebendas. Pr. 1 fl. 30 kr.

Joh. Herchemer, Op. 4. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendas. Pr. 20 Ngr.

Albert Dietrich, Op. 11. Sechs Lieder von Mich. Bernays für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendas. Pr. 27½ Ngr.

Eine große Masse von Liederheften liegt vor uns, von denen wir heute eine Anzahl besprechen. Wir werden in den nächsten Nummern der Zeitschrift mit dieser Arbeit fortfahren, um auf diese Weise uns einer Pflicht zu entledigen, die uns das Gewissen drückt. Die heute angezeigten Hefte haben uns bei dem Prüfen im Allgemeinen mit großer Freude erfüllt, und wenn wir nicht durchaus unsere Beistimmung zu ertheilen im Stande sein werden, so schicken wir doch zur Beruhigung für die Betreffenden voraus, daß wir das überall an den Tag tretende Bestreben, Gutes und Ernsthaftes zu leisten, mit Freuden anerkennen, wie wir auch andrerseits wieder in dem einen Falle genöthigt sein werden, den Eifer, Außergewöhnliches geben zu wollen, zurückweisen zu müssen. Davon weiter unten. Die Composition des Liedes hat sich in der jüngsten Zeit, seit Schubert, Schumann, Mendelssohn, Franz und Andere mehr mit so leuchtendem Beispiele vorangegangen sind, auf eine Stufe erhoben und zu einer Vollkommenheit ausgebildet, daß wir mit Stolz sagen dürfen: es waltet ein tiefer künstlerischer Ernst in unserer jungen Generation. Das Suchen nach einfachen, nur gesanglichen Melodien (gewiß immer das erste, nöthige Requisit eines guten Liedes, aber freilich nicht das einzige), das so häufig nur triviale Sängerphrasen gebar, ganz entsprechend dem tiefen Standpuncte unserer meisten Professionssänger, ist einem gewissenhaften Streben nach treuer Charakteristik gewichen, die den Fond des Gedichtes durchaus zu erschöpfen sucht. Man verstehe uns recht. Es ist weder nöthig, noch ersprießlich, schwierige und überladene Begleitungen zu erfinnen, denn oft wird eine einfache aber genau zeichnende Begleitung, die freilich dem Wesen der neuen Claviertechnik angemessen sein muß, gleich erschöpfende Dienste leisten, als eine mit vielem Bombast und überbrillanten Passagen ausgestattete. Es ist ja überhaupt das Wesen eines schwachen Geistes, durch geflissentlich zur Schau getragene Aeußerlichkeiten sich ansehnlich zu machen. Ein Gleiches läß sich über die Anwendung der Harmonie sagen. Fortschreitungen, die dem Ohre Schmerzen bereiten, weil sie eine logische Accordverbindung leugnen, sind ebenso lästig wie unbrauchbar. Wir haben uns in der letzten Zeit viele Freiheiten erlaubt (um den Ausdruck der alten Herren hier zu gebrauchen), und es ist so mancher schöne harmonische Schatz entdeckt worden, der unser Herz und Ohr erfreut und würdig ist, in ein neues System der Harmonie eingetragen zu werden. Auch der Rhythmus ist so mancher alten, hemmenden Fesseln entledigt worden. Die freiere Bewegung gestattet eine unendliche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, welche die alte Schule mit ihrem bestimmt festgehaltenen Periodenbau nicht zu geben vermochte. Dies Alles sind Errungenschaften der neuen Zeit, wesentliche Hülfsmittel zu einer tiefen, wahrhaft charakteristischen musikalischen Darstellung. In ihrer Benutzung aber wird sich die Weisheit und der Geschmack des Componisten offenbaren: ein sinnloses Drängen und Stürmen, ein unterscheidungsloses Wegwerfen und Uebersehen des Erprobten sind keine echten Merkmale des Fortschritts.

Wir beginnen den Reihen jetzt artigerweise mit der Erwähnung des Werkes einer Dame. Die Lieder von Martha v. Sabinin sind liebliche, duftige Weisen, einem tief und zart empfindenden Gemüthe entsprossen und auf sinnige Art geschaffen. Gut gewählte Verse, alle von elegischer, melancholischer und sentimentaler Färbung angehaucht, und dem An-

scheine nach dem Temperament der Künstlerin angemessen, bilden die Unterlage zu den ebenso klingenden Melodien, die zwanglos und weich in unser Ohr hineintönen. Die Lieder sind nur kleinen Umfangs, die wenigen Verse der Gedichte sind nicht wiederholt, und so erscheinen sie wie Nippessachen, oder Albumblätter, aber auch in ihrer Kleinheit als abgerundete Kunstwerke. Wir mögen sie daher kaum für allgemein zugänglich erklären: das große musikalische Publicum liebt längere Formen und handgreiflichere Wirkungen, aber wir empfehlen sie jenen Kreisen, welche die Kunst von ihrer edleren, innigeren Seite betrachten und die feinen Züge eines Künstlergemüths aufzufassen und mitzufühlen vermögen. Die Ausführung ist durchaus leicht, sowol im Gesange als in der Begleitung, und so wird ihrer Verbreitung kein wesentliches Hinderniß entgegenstehen. Einige harmonische Härten haben uns unangenehm berührt, so Lied 2, System 3, Tact 2, wo das nach F moll unvermittelt eintretende G moll wehe thut; Lied 4, Seite 10, letzter Tact die Begleitungsstimme; ferner Lied 6, Seite 15, die letzten zwei Tacte, die im musikalischen Satze gezwungen erscheinen und den sonst guten Fluß des Liedes unterbrechen

Die Lieder von J. A. van Eiken stellen sich als Arbeit eines fertigen Musikers dar, der mit allem Handwerkszeuge gut umzugehen versteht, und doch dabei und trotzdem verständig und richtig empfindet. Das ist gewiß ein großes Lob, denn nicht immer finden sich bei den Fachmännern diese Eigenschaften so angenehm vereinigt. Die ersten beiden Lieder „Wie der Frühling kommt" und „Sie saß am Rebenfenster" glänzen durch brillante Begleitung, die wir bei dem ersten vollkommen gerechtfertigt finden, während das zweite mehr eine schöne Ruhe und Heiterkeit athmet und der geläufigen Ausschmückung nicht bedarf. Die übrigen Lieder finden wir maßvoll gehalten.

L. Köhler giebt zwei Concertlieder, die ihrem Zwecke vollständig entsprechen. Es kam darauf an, sowol die ausführenden Mittel im reicheren Maaße anzuwenden als auch hinsichtlich der Form in breiteren Dimensionen zu arbeiten. Diese Zwecke hat der Componist vollständig erreicht und wir möchten mit Freuden zur Nachahmung auffordern, um gutes Material für den gesanglichen Theil der Concertaufführungen zu erlangen, der ja leider immer noch aus Beiträgen aller musikalischen Länder Europas zusammengetragen wird. Das erste Lied für hohen Tenor ist versweise componirt, mit gelindem Theateranstrich, der jedoch dem Ganzen wohlthut und fast durch den Zweck bedingt ist. Wir stimmen der Composition durchaus bei. Das zweite Lied für hohen Bariton greift in die Balladenform hinein, die auch durch den Text bedingt ist, freilich nicht in der abgerissenen Weise, wie sie hier erscheint. Diese ewige Unruhe, dieses Schweifen aus der Cantilene in das recitando, nimmt der Composition die Ruhe der Einheit und es scheint uns kein Verdienst, auf solche Weise ein Gedicht zu componiren: man läßt der Phantasie freien Spielraum und so fügt sich ein Satz an den anderen, bis endlich am Schluß der erste Gedanke beruhigend wiederkehrt und eine scheinbare Abrundung herbeiführt. Wir mochten diese Bedenken nicht verschweigen: sie sind der Ausdruck der Theilnahme an dem Werke eines so tüchtigen Künstlers. Was die Empfehlung nach Außen betrifft, so mögen wir gern tüchtige und empfindende Sänger auf das Lied aufmerksam machen, sie werden reichen Lohn beim Vortrage ernten.

Die zwei Hefte Gesänge von F. Marpurg (Op. 2 und 3) sind jene, welche wir in den einleitenden Worten dieses Artikels als außergewöhnlich in ihrer Haltung und Arbeit bezeichneten. Es will uns bedünken, als ob der Componist bei offen am Tage liegender musikalischer Befähigung sich weniger auf diese stütze, als vielmehr durch angestrengte Verstandesoperationen jede natürliche und blühende Regung als unwillkommen zurückweise. Man muß nicht um jeden Preis dem sehr zweifelhaften Ruhme, interessant zu erscheinen, nachstreben, denn es geschieht fast immer mit dem Verluste der natürlichen Grazie. Am gefährlichsten bleibt solches Gebahren in der Composition des Liedes, der bescheidensten Kunstform, die mehr durch herzliches, einfaches Empfinden als durch Planmäßigkeit wirken soll. Der Componist suchte zwar durch die Bezeichnung „Gesänge" über die hier gemachten Ausstellungen sich zu erheben, aber er wird sich nur dadurch über die musikalische Seite rechtfertigen, nicht aber über das innige Zusammenstimmen beider Factoren, das ja das Gesangswerk erst vollkommen macht. Außerdem sind die gewählten Texte liebenswürdigeren und innigeren Inhalts, als die dazu geschaffene Musik vermuthen läßt und wir möchten wol als Probe die Lieder ohne Text vortragen lassen, um die Fähigkeit im Rathen auch der besten Leute zu Schanden zu machen. So Viel über die allgemeinen Eigenschaften dieser Gesänge. Wenn auch unsere Kritik scheinbar zurückweisend klingt, so wird doch ein Verständiger zwischen den Zeilen lesen, daß wir nur die Verirrungen eines guten Talentes tadelten, nicht aber die Existenz desselben überhaupt angreifen wollten. Davon überzeugten uns viele schöne und bedeutende Züge und wir wünschen blos, daß der Componist mit der Weisheit künftighin die Schönheit Hand in Hand gehen lasse.

J. Heuchemer's „Vier Gesänge" sind rechtschaffen gut, ein zwar ziemlich passives Lob, aber doch wohlklingend genug für den, der im Beginne seiner Laufbahn so sicher und ehrenvoll als Musikus dasteht. Genauere Erwähnung unterlassen wir, indem wir Wißbegierige auf die Lieder selbst verweisen und ihnen besonders als gelungen die Passiflora (Nr. 2) und „Morgens, in dem Thaue" (Nr. 3) anempfehlen.

Es bleiben noch die Lieder von A. Dietrich zu erwähnen. Der Name des Componisten ist ein guter und auch dieses Werk steht den bis jetzt veröffentlichten nicht nach. Gewandtheit der Form, richtiges Anempfinden der Dichtung, guter, sinnlicher Klang begegnen uns überall und so mögen wir uns mit dem Gebotenen zufrieden erklären und in dieser zufriedenen Stimmung den heutigen Artikel beschließen. R. F. A.

Dem Andenken meines theuren Fischer.

Von

Richard Wagner.

Fast gleichzeitig starben mir zwei würdige, hochverehrte Greise. Der Verlust des Einen traf die ganze musikalische Welt, die den Tod Ludwig Spohr's betrauert: ihr überlasse ich zu ermessen, welch reiche Kraft, welch edle Productivität mit des Meisters Hingang aus dem Leben schied. Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der Letzte aus der Reihe jener echten, ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der hellstrahlenden Sonne Mozart's unmittelbar beleuchtet ward, und die mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute reine Flamme, pflegten und auf keuschem Heerde gegen alle Stürme und Winde des Lebens bewahrten. Dies schöne Amt erhielt den Menschen in Spohr rein und edel, und wenn es gilt, mit einem Zuge das zu bezeichnen, was aus Spohr so unverlöschlich eindrucksvoll zu mir sprach, so nenne ich es, wenn ich sage: er war ein redlicher,

ernster Meister seiner Kunst, der Halt und Haft seines Lebens war Glaube an seine Kunst, und seine schönste Erquickung quoll aus der Kraft dieses Glaubens. Und dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit; was ihm durchaus unverständlich blieb, ließ er, als ihm fremd, abseits liegen, ohne es anzufeinden und zu verfolgen: dies war seine so oft ihm nachgesagte Kälte und Schroffheit! — Was ihm dagegen verständlich wurde (und ein tiefes, feines Gefühl war dem Schöpfer der „Jessonda" wol zuzutrauen), das liebte und schützte er unumwunden und eifrig, sobald er Eines in ihm erkannte: Ernst, Ernst um die Kunst! Und hierin lag das Band, das ihn noch im hohen Alter an das neue Kunststreben knüpfte; er konnte ihm endlich wol fremd werden, aber niemals Feind. — Ehre unserem Spohr! Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele! — —

Fast hielt ich bei der Nachricht seines Todes nur die beglückende Erinnerung meiner einstigen persönlichen Begegnung mit Spohr im wehmüthig-freudigen Nachgefühle fest, als diese Saite rein menschlicher Theilnahme bis zum schmerzhaften Erklingen berührt ward, da ich den Tod meines lieben Fischer's erfuhr. Hier durfte die Achtung vor dem bescheidenen Kunstgenossen ganz in das Gefühl der trauervollen Verehrung des lieben, menschlichen Freundes aufgehen. Und doch mußte ich, wie die beiden Todesfälle sich in der Zeit so nahe berührten, auch in dem Wesen der beiden Geschiedenen eine so nahe Verwandtschaft erkennen, daß Beide mir fast wie in Einem zusammtraten. Des berühmten, hochverdienten Meisters Andenken wird weit und breit, und besser als durch mein geringes Wort, gefeiert werden; aber dieses herrlich kräftigen, überaus liebenswerthen Greises, meines theueren Fischer's Gedenkfeier möchte ich, für den bei weitem kleineren Kreis seiner Verehrer, gern selbst übernehmen. Und wie leicht wird mir die Mühe werden, wie weniger Worte bedarf es, um denen, die ihn kannten, den Vortrefflichen zu loben: denn, nicht selbstschaffender Künstler, machte er sich nicht eben weithin, sondern nur den Wenigen bekannt, die seinem persönlichen Wirken, seiner praktischen Thätigkeit, seiner unübertrefflichen Freundschaft unmittelbar nahe standen. Aber gern leihe ich Denen, die sich recht bewußt werden wollen, was wir an Fischer verloren, meine Worte, indem ich am besten ihnen sage, was ich in ihm verlor!

Es wird nun bald zwanzig Jahre, daß ich, wie ich jetzt von Paris aus meinen letzten Gruß an ihn sandte, von eben daher mich mit der Bitte an ihn wendete, meinen in Dresden eingereichten „Rienzi" unter seinen Schutz zu nehmen. Seine Antwort meldete mir allerhand Bedenken; zweifelhaft über den Grund oder Ungrund dieser Bedenken, machte ich mich endlich selbst nach Dresden auf und — woher die von Fischer bezeichneten Bedenken rührten, ward mir bald klar, als er zum Willkomm freudig aufsprang und den persönlich ihm noch Unbekannten mit stürmischer Herzlichkeit umarmte. — Diese erste Wohlthat vergesse ich nie: sie war die erste, allererste Ermuthigung, der erste Ausdruck enthusiastischer Theilnahme, die den gänzlich unbekannten, von Noth hart bedrängten jungen Künstler auf seinem Lebenspfade berührten!

Da war denn der Anhalt gefunden, von dem aus alle Arten von „Bedenken" aus dem Wege gefegt wurden. Die wachsende enthusiastische Theilnahme unseres wackeren Tichatscheck für seine Aufgabe, für das ganze Werk, theilte sich, wie in unseren Zeiten und bei unseren kargen Gewohnheiten wol kaum je vorher, bald Allen zur Mitwirkung Berufenen mit, und das Dresdener Publicum, durch das Wunder jener wärmsten Theilnahme aller Künstler für die Arbeit eines gänzlich Unbekannten glücklich vorbereitet, erhob mich in jener stürmischen Nacht der ersten Aufführung meines „Rienzi" zum kühn adoptirten Liebling.

Da war denn nun unser Fischer immer ruhiger geworden, und wie im zartfühlenden Wissen, daß Er der Erste gewesen war, der mich erkannt und den Anstoß zum Gelingen gegeben, heftete er nur still verklärt das helle, freundliche Auge auf mich, als wollte er sagen: ja, das wußte ich, daß es so kommen würde!

Von nun an wurde ich seine Freude. Mein Streben, mein Schaffen war sein Genuß, meine Noth seine Pein, mein Erreichen sein Gelingen. Voll Eifer und Pflichttreue, wie nie ein Anderer, überschritt er noch alles Maaß, wenn es galt, in besonders schwierigen Aufgaben mir beizustehen. Gelang es nun, was ich so tollkühn gewagt und gefordert hatte, welch freudiges Lachen strahlte da auf seinen Mienen! Und was er dann vermochte, zu welcher Höhe seine Leistungen als Chordirector reichten und diese Leistungen bis ins Gebiet der Kunstgeschichte hinein merkwürdig machten, das erfuhren wir Alle, als er das Unglaubliche zu Stande brachte, als er seinem Theaterchor z. B. die Bach'sche Motette: „Singet dem Herrn" auf eine Weise einstudirte, daß ich durch die ungemein sichere, ja virtuose Leistung der Sänger mich veranlaßt sehen konnte, den, seiner haarsträubenden Schwierigkeit wegen sonst nur im Moderato ausgeführten ersten Satz dieser Motette im feurigsten Tempo singen zu lassen — was bekanntlich unsere Kritiker fast zu Tode erschreckte. Die Möglichkeit des populären Erfolges der neunten Symphonie Beethoven's beruhte, meiner Auffassung nach, vorzüglich auf einem Vortrag der Chöre von solch zuversichtlicher Kühnheit, wie ich ihn beabsichtigte, wie er aber auch nur durch Fischer's, nach meinem Ermessen ganz einzige Leistung als Chordirector zur Wirklichkeit werden konnte.

Diese und viele ähnliche Leistungen reihen Fischer's Namen geradezu unter die Namen aller Derjenigen, die sich durch die Verbreitung des richtigen Verständnisses classischer Meisterwerke in der Kunstgeschichte verdient machten. Aber je mehr hier das wahre Verdienst unbeachtet bleibt, desto gerechter ist es, dasselbe, einmal erwähnt, besonders stark zu kennzeichnen. Und deßhalb sei denn hier darauf aufmerksam gemacht, wie jene, dem wirklichen Urheber oft kaum zuerkannten Leistungen die Erfolge unsäglicher Mühseligkeiten und Anstrengungen gewesen sind. Wie oft hatte ich den Armen zu beklagen, wenn er meinen rücksichtslosen Forderungen mit seiner eigenen Verzweiflung antworten mußte: da waren ihm gute Sänger erkrankt, oder die besten durch verweigerte Zulage entlassen, der Rest ermüdet, durch übermäßige Beschäftigung außer Stand gesetzt, oder durch anderweitige abgehalten. Und er war ein besonnener Mann, der nicht gern zum Bruche trieb, sondern vermittelte, wo er nur konnte, aus dem Erträglichen das Gute zu gewinnen suchte. Da kamen wir denn wol auch oft hart an einander, und der Stämmige ereiferte sich gegen den Stürmischen um so gewaltiger, als auch Er ja nur wollte, was ich wollte. Und nun gelang es doch — Gott weiß wie! — aber es gelang. — Und nun diese Freude, dieses Schwelgen in Versöhnung!

So war unser Kunstwirken und unsere Freundschaft ein stets sich ergänzendes und neu sich belebendes Eines, und ich kann den Kunstgenossen vor Aller Augen feiern, indem ich den Freund preise.

Was erwuchs dem Armen aber nun für Noth mit mir! Besonnen und nüchtern in seinen Ansichten und praktischem Dafürhalten vom Wesen der Dinge dieser Welt, welch tiefen

Kummer, welche Schmerzen litt er um mich, als ich ihm entrissen wurde und das Schicksal mich von ihm forttrieb, um — wie ich noch vor wenig Monden anders hoffen zu dürfen glaubte — nie wieder die Hand ihm drücken zu können!

Konnte mir diesen seltenen Mann Etwas noch theurer machen, als unser Zusammenleben, so war es unsere Trennung. In seinem ersten Briefe, den er mir ins Exil nachsandte, schlug der Schmerz und die Liebe wie in hellen Flammen hervor; das brüderliche Du, das ich ihm einst angetragen, und das der Wunderliche unserer äußeren Stellung wegen abgelehnt hatte, trug er mir nun selbst entgegen; der Vater empfing inbrünstig den geliebten, verlorenen Sohn. Einst war ich seine Freude, nun seine Sorge. Und wie sorgte er um mich! Als sich das ganz Unerwartete wie ein Wunder zutrug und meine Opern, die bis dahin fast kaum den Bezirk Dresdens überschritten hatten, sich über ganz Deutschland verbreiteten, da ging seine Sorge allmälig in Besorgung über, und wo ich, der Jugendliche, erlag, da trat der rüstige Alte ein, nahm mir alle Mühe ab, überwachte die Copien und Einrichtungen meiner Partituren, correspondirte, verpackte, trieb an, hielt ab — damit ich Ruhe hätte, wieder arbeiten, mich wieder ganz meiner Kunst hingeben möge. Nun gelang es einmal wieder und er hatte wieder Freude! Aber sie blieb ihm getrübt durch die Trennung. Würde er mich je einmal wiedersehen? — Und wann? — Zuletzt, da ihm die Hoffnung immer mehr sank, wollte er sich selbst aufmachen und mich unter den fernen Alpen aufsuchen. Da trat ihm Krankheit entgegen: das Ersparte mußte auf eine Kur verwandt, der Freund mußte aufgegeben werden. Ich hatte so sicher gehofft, ihn wieder zu sehen, ihn wieder an das Sohnesherz drücken zu können — nun erfahre ich seine Todeskrankheit und kann ihm nur schreiben; er stirbt — und mein Brief trifft ihn nicht mehr!

Jetzt ist mir meine Heimath um Vieles fremder geworden, aber ganz nahe lebt der Freund in meinem Herzen, da, wohin ich Dich überall mit mir trage, wo kein Exil mich mehr von Dir trennt! —

Es leben nicht Viele auf dieser Welt, wie dieser Seltene war. Ist es dem Künstler gestattet, ihn an der Hand der Freundschaft vor das Auge der Welt zu ziehen, so ist es Pflicht, in ihm auch den hochverdienten Kunstgenossen zu zeigen. Seinen trauernden Erben hinterläßt er einen Schatz seltener Art, der, wie in seiner Entstehung rührend, reich und lohnend durch seinen Inhalt dem strebsamen Musiker sich bietet: Wenn Fischer von den Plagen seines Amtes, den Berufsmühen, von den Sorgen der Freundschaft sich für wenige Stunden der Erholung auf sein Stübchen zurückgezogen, da traf ich ihn oft über dem Labsal, das er sich zu seiner Erfrischung bereitete; mit seiner sauberen, festen Hand schrieb er für sich allerhand seltene und kostbare Tonwerke, namentlich für den Gesang und von älteren, den Meisten kaum dem Namen nach bekannten Meistern ab. Meinem staunenden Lächeln entgegnete er: so fülle er seine Zeit angenehm aus und während er sich unterhalte, lerne er; denn, könne man nicht selbst solche Werke schreiben, so sei Nichts besser, als sie abzuschreiben, denn dabei studire man sie so gründlich, wie kaum sonst.

Und dieser Mann kam schon im ersten Jünglingalter zum Theater, ward Schauspieler, gewann seiner Zeit als Baßbuffo die vollste Gunst des Leipziger Publicums; das genügte ihm aber nicht, ihn trieb es zum Ernst seiner Kunst: so pflegte er seine musikalischen Kenntnisse, ward neben seiner Stellung als Schauspieler Chordirector, erwarb sich wiederum als solcher höchsten Ruhm und studirte immer fort, um sich rüstig zu erhalten, um an der Lösung der ernstesten und gewagtesten Aufgaben der Kunst einen entscheidend wichtigen Antheil zu nehmen, vor Allem aber, sein Verständniß auch für jeden Fortschritt, jede Fortbildung des Aelteren offen zu erhalten. Und hierdurch eben war es ihm auch möglich, selbst bezweifelten und von der Kritik so mißtrauisch begrüßten Erscheinungen, wie meinen Arbeiten, nach manchem bedenklichen Kopfschütteln endlich doch mit schöner Unbedenklichkeit die Hand zum Willkommen entgegenzureichen; indem er selbst praktisch Hand an die Aufführung der bezweifelten Werke legte, kam ihm das Verständniß von selbst, gewann er sich den Glauben durch die Liebe.

Wahrlich, es ist ein Trost, daß es Solche giebt! Es ist ein unschätzbares Wohlgefühl, einem Solchen begegnet zu sein! Es ist eine tiefe Trauer, einen Solchen scheiden zu sehen!

Und so wagte ich es, meinen lieben Fischer an des gefeierten Spohr Seite zu stellen. Der Tod vereinte sie mir Beide und schmolz sie mir unwillkürlich in Eines zusammen: die Bedeutung des Inhalts ihres Lebens läßt sie mir gleich erscheinen; was den Einen an Autorbedeutung und Ruhm voranstellt, möchte ich, um dem Drange meines Herzens zu folgen, so gern dem Anderen durch Abtretung aller mir zugestandenen eigenen Bedeutung zuweisen, müßte ich die meine als Künstler hierzu nicht für zu gering erachten, um den Abstand nicht lieber ganz durch meine volle Dankbarkeit und Liebe zu tilgen.

Paris, im November 1859

Wagner's „Tannhäuser" im Wiener Hofoperntheater.

I.

Die erste Aufführung

Zwei Jahre sind dahingegangen, seit eine unserer Vorstadtbühnen diesen Musenkampf eröffnet und — eingedenk ihrer sehr beschränkten Mittel und Kräfte — mit ziemlichem Glücke durchgeführt hat. Allein „da draußen" wollte es im Ganzen genommen, trotz redlichsten Willens mit der Oper nicht so recht vom Flecke gehen. Von einer auch nur annähernden Concurrenz mit der Hofbühne konnte dort nicht im Entferntesten die Rede sein. Den günstigsten Fall angenommen, kam es an dieser Stelle nur zu mehr oder minder glücklichen Anläufen. Doch allzubald nur witterten die Träger des vorstädtischen Unternehmens allerlei aus dem Weichbilde der Residenz herüberfliehende Gespenster. Welcher Art dieselben waren, kümmert uns nicht. Genug: der vorstädtische Eifer ward kühler, immer kühler, bis endlich die Opéra du Faubourg mit einem Male ein Ende hatte. Nun hat unsere Hofbühne das Heft mit ungleich stärkerem Arme erfaßt. Sie hat namentlich ein Jahr hindurch beherzt für „Lohengrin" und dessen hehre Idee gefochten. Selbstverständlich hat sie nicht nur über den allzubald eingeschüchterten Vorläufer, sondern — was noch weit mehr sagen will — über so manches tiefeingewurzelte Vorurtheil künstlerischer Behäbigkeit, Gleichgültigkeit und Intoleranz vollständig gesiegt. War nun der Wurf mit „Lohengrin" so wohl gelungen, was sollte jenen des „Tannhäuser" hemmen? Steht doch dieser, bei aller Hoheit und Allseitigkeit der modernkünstlerischen Anschauungsweise, die ihn erfüllt, noch ziemlich hofmännisch vermittelnd zwischen der alten und neuen Tonwelt, bald jener liebenswürdig-gefällig zunickend, bald dieser die überzeugungsmuthigsten Zugeständnisse machend. Der feine Tact unserer Theaterintendanz, an deren Spitze der treffliche Musiker Eckert, einer der gewandtesten Künstler-Gentlemen,

die wir besitzen, ward gar bald jenes Juste milieu der Wagner'schen Tannhäuserpartitur inne, und schritt so rasch wie nur möglich an das Werk der Darstellung. Diese erfolgte zum erstenmal am 19. November 1859. Um es kurz zu sagen: „Tannhäuser" hat entschieden durchgegriffen. Er hat gezündet, gleich seinem ihm doch in Allem und Jeden weit überlegenen Bruder, dem „Lohengrin". Vom Anfange bis zum Schlusse ist ihm das bei den bisher stattgehabten drei Vorstellungen gedrängt volle Haus mit einmüthiger Theilnahme, ja mit sichtlich gehobener Stimmung gefolgt. Und was an diesem durchgreifenden Erfolge das Erfreulichste, ist der Umstand, daß — Dank dem Vorbildner „Lohengrin" — unser Publicum eben jene Momente der ersten, im Geiste der neuen Richtung vollführten That Wagner's am lautesten begrüßt und auf das Liebevollste aufgenommen hat, die so ganz entschieden schon Dasjenige aussprechen, was unser Meister der Oper zum einzigen Strebeziele gesteckt hat. Das ist fürwahr ein kaum hoch genug anzuschlagender Fortschritt. Ihnen und Ihrem in Rücksicht auf Wagner's und aller neuen Kunstinteressen Vertretung so beherzten Blatte gegenüber bedarf es wol keiner Auseinandersetzung dieser Lichtmomente. — Vergönnen Sie mir nur noch ein Schlußwort über die Darstellungsweise „Tannhäusers", und in einem zweiten Artikel einige Bemerkungen über die bis jetzt laut gewordenen Stimmen der Presse! Erstere anlangend, ist fast nur Erfreuliches zu berichten. Träger der Titelrolle ist vorläufig der auf drei Monate unserer Bühne als Mitglied gesicherte hannoversche Hofopernsänger Hr. Grimminger. Ueber das hervorragende Darstellungstalent dieses Künstlers demnächst Eingehenderes, für heute nur die Nachricht, daß Grimminger seine Rolle im Ganzen wie im Einzelnen so trefflich durchgeführt hat, als einerseits seine Bildung und Befähigung als dramatisch wahrer, denkend wie fühlend in seine Rolle vertiefter Darsteller, andrerseits seine leider allzuhäufig unaufgelegte Stimme zu einer so hohen Aufgabe ausreicht. Frau Dustmann ist — wenn man so sagen darf — eine geistig vorbestimmte Wagnersängerin und -Darstellerin. Nur das seit einiger Zeit sichtlich angegriffene Organ dieser Künstlerin hemmt hie und da. Dr. Schmid (Hermann) ist zwar leider in allen Rollen, die er darstellt, derselbe, allein aus Allem, was dieser stimmbegabte Sänger giebt, spricht der Geist strengster Gewissenhaftigkeit und einer hohen musikalischen Bildung. Hr. Beck (Wolfram v. Eschenbach) legt — im Vertrauen auf seine Naturbegabung — hier wie in allen Rollen seines Repertoirs etwas zu stark los mit seiner bedeutenden Stimme. Der nach Wagner's Princip verbannte einseitige Effect steht diesem Sänger meist höher, als der Charakter, dessen Vertretung ihm obliegt. Hr. Hrabaneck (Biterolf) und Hr. Walter, (Walther von der Vogelweide) genügen ihrer Aufgabe. Frl. Kraus (Venus) betont genau, wie es der Componist will, doch ohne den leisesten Hauch einer Charakteristik. Alle ihre Gaben sind Ergebnisse der sorglichsten „Dressur". — Unser Opernchor bedürfte schon seit Langem einer vom Grunde aus aufräumenden Kraft. Auch im „Tannhäuser" traten alle seine Gebrechen hervor, obwol auf die Einübung dieser ungefügigen Sängermassen sichtlich große Mühe verwendet worden war. Die Palme der bisherigen Tannhäuserabende gebührt jedoch unserem durch und durch trefflichen Orchester und seinem praktisch umsichtigen Leiter Hrn. Proch. Die Darstellungen des „Tannhäuser" wie jene des „Lohengrin" sind wahre Machtthaten unseres Orchesters.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das sechste Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses bot am 24. Nov. in seiner ersten Abtheilung nur Werke von Spohr und zwar, von dem etwaigen zu Viel abgesehen, in trefflicher Anordnung. Der Jessonda-Ouverture folgten: Introduction, Recitativ und Duett aus derselben Oper. Unter den Solisten: Frl. Dannemann, Frl. Büschgens, den HH. Bernard vom hiesigen Stadttheater und Freny vom königl. Dresdener Hoftheater that sich Hr. Bernard durch reifes geistiges Verständniß und einen geschmackvollen Vortrag hervor. Seine Aussprache freilich bedarf, namentlich für den Concertgesang, mancherlei Ausbildung, vor Allem, was die Unterscheidung der harten und weichen Consonanten, die dumpfen Vocale, die Zischlaute betrifft, erstere erscheinen zu verschwommen, letztere zu scharf. Was übrigens Hrn. Bernard's Gesang noch besonders auszeichnet, das ist der Fleiß, den er ebenmäßig auf Alles, auch auf diejenigen Stellen verwendet, die sonst östers, als undankbar, mit geringerer Achtsamkeit behandelt werden. Hr. Freny besitzt einen umfangreichen Baß-Bariton von großer Klangfülle, der aber noch sehr der Feile und Ausbildung bedarf. Er singt zu massiv, mit zu viel Nachdruck auf die rein äußerliche Wirkung, ohne Nuancirung im Vortrage und ohne Noblesse der Darstellung. Das nun folgende elfte Violinconcert, von unserem Concert-M. David zum erstenmal gespielt, ist eines der minder hervorragenden aber gefällig gehaltenen Spohr'schen Werke. Die Ausführung — Hr. Concert-M David hatte Manches für die gegenwärtige Aufführung abgeändert — war vortrefflich, wie zu erwarten. Die Ouverture zu „Faust", Recitativ und Duett und die Ballscene aus dieser Oper machten den Schluß der ersten Abtheilung. Von der auch hier am höchsten stehenden Leistung des Hrn. Bernard abgesehen, stand alles Uebrige hinter den Nummern aus „Jessonda" zurück. Hr. Bertram brachte seine Partie nur halb zur Geltung. Die Schwerfälligkeit des Organes und einen großen Mangel an Charakteristik hatte er mit Hrn. Freny gemein, der seinerseits jedoch durch die natürliche Frische der Stimme sich hervorthat. Die übrigen Solisten: Frl. Dannemann, Frl. Büschgens und Hr. Hänselmann, wurden im Ganzen ihren Aufgaben gerecht. — Den zweiten Theil bildete die Eroica in bewährter Ausführung. P. L.

Leipzig. Am 26. Nov. fand im Saale des Gewandhauses die erste Abend-Unterhaltung für Kammermusik statt. Den ersten Theil bildete das D moll Quartett von Haydn und das Quartett Op. 130 von Beethoven, beide von Hrn. Concert-M. David, Röntgen, Hermann und F. Grützmacher vorgetragen. Im G moll-Quintett von Mozart, das den zweiten Theil füllte, wirkte außer den Genannten Hr. Hunger mit. Ueber die Leistungen selbst brauchen wir Nichts zu sagen: es ist bekannt, mit welcher Minutiosität von jedem der Ausführenden Alles zur Geltung gebracht wird, zuweilen vielleicht auf die Gefahr hin, das Ensemblespiel zu beeinträchtigen, der Auffassung im Großen und Ganzen Abbruch zu thun; an diesem Abend hätten wir freilich auch das Programm umgestellt, das Mozart'sche Werk am Schlusse des ersten Theils, das Beethoven'sche Quartett in der zweiten Abtheilung gewünscht. Es wäre damit Verwandtes zusammengerückt worden und das geistig Höchststehende auch äußerlich zum Endpunct geworden.

Leipzig. Am 26. November gab der Gesangverein „Ossian" sein Jahresconcert im Hotel de Pologne. Ein reiches, mit künstlerischer Einsicht zusammengestelltes Programm stellte die Fortschritte ins günstigste Licht, deren sich dieser Verein seit einiger Zeit, seit Riedel's Directionsführung, rühmen darf. Die Einsätze sind fester geworden, die Nuancirungen feiner, und namentlich der Sopran führt seine Partie mit sehr lobenswerther Accuratesse durch. Der erste Theil brachte an gemischten Chören: „Morgengesang", Octett für Chor und Soli, von M. Hauptmann, „Liebe, Wein und Gesang" von E. F. Richter, „Es ist ein Schnee gefallen", von R. Franz, „Die beste Zeit", von R. Franz, „Die Waldvöglein", von Mendelssohn, „Abendlied", von M. Hauptmann, eine vortreffliche Composition des bekannten Rückert'schen Liedes, „Im Herbste", Chor mit Sopran-Solo von Gade. Dazwischen wurden Lieder von Schubert gesungen, und ein Schüler des hiesigen Conservatoriums, Hr. Albrecht, spielte die Gesangsscene von Spohr mit anerkennenswerther Fertigkeit und viel Empfindung. — Im zweiten Theil ging zwei Claviervorträgen des Hrn. Ed. Mertke (einem Salonstück eigener Composition und einer Rubinstein'schen Etude) das herrliche Ständchen für Frauenchor und Altsolo von Schubert vorher. Den Schluß des ganzen Concerts machte Schumann's Requiem für Mignon,

das sich, ursprünglich mit Clavier componirt, hier in der Begleitung einer arrangirten vierhändigen Clavierbegleitung bedeutend wirksamer zeigte, als bei den gewöhnlichen Aufführungen mit Orchester. Wir fügen noch hinzu, daß unter den Solisten besonders der Bariton seine Partie aufs Beste durchführte.

Leipzig. Am 27. November kam im Stadttheater neu einstudirt der „Tannhäuser" zur Aufführung. Wir mögen diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne zunächst der Direction unseren Dank zu sagen für die Vorführung dieses Werkes, dann aber auch den sämmtlichen Mitwirkenden volle Anerkennung zu zollen; namentlich waren Chor und Orchester vorzüglich. Frl. Nachtigal sang die in kurzer Zeit einstudirte Partie der Elisabeth überhaupt zum erstenmal. Wenn schon überhaupt der Fleiß, mit dem sich die junge Dame seit einiger Zeit aus dem Zustande des Unfertigen oder Verbildeten hervorzuarbeiten sucht, Lob und Aufmunterung verdient, so dürfen wir ihr für die gestrige schwierige Leistung, die den Verhältnissen nach überraschend gelungen war, unseren wärmsten Beifall zollen. Die Aussprache ist freier geworden, das Spiel vertiefter und lebendiger und die Auffassung war an nicht wenigen Stellen durchaus correct. Die Partie des Tannhäuser war mehrfach willkürlich geändert, nicht zum Vortheil des Werkes; Hr. Young darf dieselbe übrigens zu seinen besseren zählen. Hr. Bertram ließ gar zu sehr die geistige Auffassung vermissen, ein Mangel, der fast bei allen Sängern in Wagner'schen Rollen wiederkehrt. Daß anstatt der Harfe, die immer noch nicht wieder vertreten ist, ein Clavier hinter der Scene gespielt ward, gab namentlich dem Sängerkampf den Anstrich des Kleinlichen.

Berlin. Den großen und vielen Musikgenüssen, welche durch die Schillerfeier nicht nur hier, sondern überhaupt in Deutschland hervorgerufen sind und den glänzendsten Beweis dafür gegeben haben, daß das deutsche Volk gerade durch die Werke seines sittlich größten Dichters mehr und mehr zu einem gemeinsamen Bewußtsein herangebildet worden, folgte bei uns am 15. November Gluck's heroische Oper „Armide". Sie wurde im Ganzen nach einer zehnjährigen Unterbrechung gut ausgeführt und auch, wenn der Schein nicht trügt, mit sichtlichem Beifall aufgenommen. Die mit Recht gefeierte Frau Köster sang und spielte die sinn- und phantasieumstrickende Armide in ihren Einzelheiten mit künstlerischer Meisterschaft. Da, wo ihr sprödes Herz mit Kälte die fürstlichen Freier beseitigt, dargebotenes Glück und neidische Schmach mit Füßen tritt, ist sie schaurig groß. Da, wo sie mit jungfräulichem Zorne den Haß, ihren furchtbarsten Gegner, zu Hülfe gegen sich selbst ruft, steigert sich die Wirkung ihres Spiels und Gesanges, bis sie endlich, unnachahmlichen Reizes voll, mit geheimem Schauer und mit Resignation groß unterliegt. Große und erhabene Momente, ein Kunstideal, hat uns die Künstlerin durch die Armide in ihrer Totalität hingestellt. — Die beiden Vertrauten Armiden's: Sidonie und Phönice, von Frl. Ferlesi und Frau Bötticher, brachten ihre Rollen mit sichtlichem Eifer und vielfach gelungen zur Geltung. Frl. Wippern gab, wie immer, so auch heute Ausgezeichnetes mit ihrer Nymphe Lucinde. Frl. de Ahna hatte neben der Armide die bedeutendste Damenpartie, den „Haß", zu singen. Litte die Stimme dieser hübschen, durch ihre Figur imponirenden jungen Dame nicht an gewissen Ungleichmäßigkeiten bei den Toneinsätzen, was bei ihrem Talente gewiß sehr bald durch Achtsamkeit zu beseitigen wäre, so würde diese Partie ohne allen Makel zur Geltung gekommen sein. Die Partie der Frl. Gey ist ohne Bedeutung. Ehe dieser Bericht zum Drucke kommt, wird unser tapferer Held Zschiesche, welcher in dieser Oper als König Hydraot noch merkwürdig Gutes leistete, sein 50jähriges Dienstjubiläum als Sänger gefeiert haben. Hr. Pfister sang den Rinaldo da, wo Parforceanstrengung erfordert wurde, allerdings befriedigend. Einige Kixe abgerechnet, gelangen auch die höheren Tonansätze mehr als sonst; aber sehr bedauern wir, daß Hr. Pfister die elegischen, zart gehaltenen Sätze durch Gesang und Spiel nicht zu ihrer mustergültigen Bedeutung erheben konnte. Hr. Krause als Held Ubaldo war durch und durch echt dramatisch. Dieser große Künstler trägt stets zum Gelingen des Ganzen bei. Der sterbende Aront, der dänische Ritter und der begleitende Ritter Rinaldo's waren durch die HH. Salomon, Krüger und Koser vertreten. Dem Deutschen, Christoph Gluck, war es verliehen, die griechische Tragödie, von der man seit zwei Jahrhunderten geträumt hatte, wieder zu erwecken. Fragen wir nun, woher es kam, daß dessenungeachtet Gluck mit dieser That nach seinem Tode einsam und ohne Nacheiferer dastand? Weil die Furien, Todesgötter, die allegorischen Figuren des Hasses und der Liebe, die verkörpert vor uns erscheinen, einen nicht ungerechten Widerspruch in unserer Sinnes- und Denkart finden. Aus diesem Grunde konnten Gluck's Schöpfungen auch keine bleibende Stätte in Deutschland, selbst nicht in Berlin finden. Nichtsdestoweniger möchten wir nicht, daß diese Aufführungen unterbleiben, sondern wir sind vielmehr der Königl. Generalintendantur zu großem Danke verpflichtet, und bitten, möglichst oft Gluck'sche Dramen aufzuführen, damit Künstler, Kunstfreunde und Publicum neue Hoffnungen aus dem vaterländischen Geiste dieser Tondramen schöpfen. Können uns die Gluck'schen Tonschöpfungen auch nicht als Vorbilder dienen, so bleiben sie doch immer Muster und Schule für Künstlertreue und Künstlerdenken. — Am Donnerstag den 17. November fand die zweite Soirée für Orchestermusik von Karl Liebig in der Singakademie statt. Aufgeführt wurden 1) Ouverture zu den „Hebriden" von Mendelssohn, 2) Symphonie D dur von Mozart, 3) Variationen aus dem A dur-Quartett von Beethoven, für Orchester eingerichtet von F. Kelz, 4) Ouverture zu „Iphigenia in Aulis" von Gluck, mit dem Schluß von Rich. Wagner, 5) Symphonie C dur von Haydn. Die Ausführung sämmtlicher Piecen war vorzüglich und künstlerisch. Th. Rode.

Manchester. Sie fragen mich, weßhalb ich so lange über das hiesige Musikleben geschwiegen habe? Ich muß vor allen Dingen erwidern: keineswegs etwa, weil die Musik selber bei uns vernachlässigt, oder doch zeitweilig in den Hintergrund getreten wäre, — sondern nur aus Correspondenten-Saumseligkeit, für die ich Ihre geneigten Leser hiermit um Entschuldigung gebeten haben möchte. Die Montagabend-Concerte haben am 31. October unsere musikalische Saison begonnen. Während der zehn Jahre ihres Bestehens haben sich dieselben des wärmsten Lobes verdient gemacht, und zwar in doppelter Hinsicht: weil sie englische Kunst und Künstler förderten und zur Verbreitung gediegener Musik in immer größeren Massen der Bevölkerung mit bestem Erfolge wirkten. In jeder Saison sind die namhaftesten Virtuosen vorgeführt, auch für diesen Winter sind eine ansehnliche Zahl bereits angemeldet worden — ich werde Ihnen seinerzeit davon melden. Jeden Dienstagabend finden Orchester-Concerte unter Charles Halle's Leitung statt, in denen die Ausführung hervorragender Ouverturen und Symphonien mich öfters an Ihr Gewandhaus erinnerte; der Dirigent ist ein vorzüglicher Clavierspieler, und auch der Gesang findet an diesen Abenden durch Künstler ersten Ranges seine Vertretung. Das dritte Concert dieses Herbstes fand am 16. d. Mts. statt. Es war von der Sängerin Mad. Catherine Hayes, dem Violoncellisten Piatti und dem Violinspieler Sainton veranstaltet, und brachte zur Erinnerung an Spohr dessen „Weihe der Töne"; Sainton spielte den ersten Satz von Spohr's elftem Concert in G, Piatti eine Phantasie über Motive aus der „Nachtwandlerin" —, und das Orchester die Ouverturen zu „Jessonda" und „Masaniello". Sie sehen, die Auswahl würde dem Leipziger Publicum etwas naiv vorgekommen sein. Mad. Hayes sang die Mozart'sche Arie: „Voi che sapete", eine Canzonette von Francesco Berger und ein altes irisches Lied von unendlichem Reiz. — Die Schillerfeier hat auch hier alle Herzen gehoben; sie fand am 11. November in der reich geschmückten Free Trade Hall statt. Vor der Orgel war ein großes Bild: „Wallenstein's Lager" angebracht, die Aufführungen selbst bestanden aus dramatischen, musikalischen und aus Reden. Halle's Orchester war vor der besonders zu diesem Zwecke errichteten Bühne aufgestellt, in der Mitte erhob sich die Schillerbüste im Hautrelief, von Guirlanden umgeben; das Ganze machte einen sehr wohlthuenden, gefälligen Eindruck. Es ist im Plan, eine Schillerstiftung zur Unterstützung solcher deutscher Schriftsteller zu gründen, die aus Manchester gebürtig, oder doch in unserer Gegend wirken, und zugleich, um deutsche Wissenschaft und Kunst in England zu verbreiten. Eine Buchhandlung und ein Leseinstitut, eine Leihbibliothek und Separatvereine sollen ins Leben gerufen, und zu diesem Behufe die Einnahmen der Schillerfeier, sowie die jährlichen Beiträge regelmäßiger Mitglieder der Stiftung als Fond benutzt werden. Auf diese Weise würde in der That einem längst gefühlten dringenden Bedürfniß abgeholfen; fortan werden junge Deutsche einen geistigen Haltpunct hier in der Fremde finden, und auch meine lernbegierigen Landsleute werden die viel zu lange entbehrte Quelle in reichem Maaße benutzen, sich deutsches Wissen, deutsche Kunst zu eigen zu machen. Wünschen wir darum beiderseits dem jungen Unternehmen einen glücklichen Fortgang! Von den Leistungen des Festabends nenne ich die Rede des Hrn. Dr. Marcus über die Bedeutung der Feier &c., den Prolog von Alfred Meißner, der mit großem Applaus gelesen ward, die begeisternde Ansprache des Prof. Theodores, die kernigen Worte, in denen ein hiesiger Schulinspector das Andenken Ihres deutschen Dichterhelden in englischer Sprache feierte, und den Epilog von Karl Siebel, dem jungen lyrischen Dichter aus Barmen, der seit längerer Zeit bei uns weilt; dem Epilog folgte unmittelbar die Bekränzung der Schillerbüste. Die musikalischen Genüsse bestanden in Beethoven's Eroica (erster Satz), Mendelssohn's „Festgesang an die Künstler"; der Aufführung von „Wallenstein's Lager" ging eine Introduction und ein Marsch zu diesem Werke von Hecht voraus; von Schiller'schen Gedichten wurden: „Die Kraniche des Ibykus" und „Die unüberwindliche Flotte" declamirt — am Schlusse der Feier aber stimmte Alles in das auch hier bekannte: „Was ist des Deutschen Vaterland" ein, und in gehobener Stimmung verließ auch ich das Local. So hat denn also Manchester dem Londoner Crystallpalast in einer würdigen Schillerfeier nicht nachgestanden, und auch Liverpool hat nicht minder festlich den Tag begangen.

Charles Bowland.

Cöthen. Es ist nicht immer als Regel anzunehmen, daß nur in größeren Städten ein wirklich guter Gesang angetroffen werde. Ein Beispiel wenigstens, wie auch eine kleine Stadt einer größeren recht wohl in dieser Sache den Rang ablaufen kann, wenn nur der rechte Mann an der Spitze steht, der künstlerisch zu führen versteht, liefern die unter Leitung des Hrn. Musik-Dir. Rud. Magnus gegebenen wahrhaft künstlerischen Leistungen der Cöthener Singakademie. Der Genannte kam 1855 nach Cöthen zu einem bekannten hiesigen Privatmann, und bildete in dessen Hause einen kleinen Dilettantenkreis für Chorgesang. Die ersten Versuche fielen schon so befriedigend und glücklich aus, daß sich mehr männliche und weibliche Theilnehmer fanden. Für die Damen hatte außer der gewöhnlichen wöchentlichen Vorübung zum allgemeinen Gesange noch eine wirkliche Elementarsingstunde statt, die den Zweck hatte, auf das einzelne Mitglied specieller einzugehen und es heranzubilden. Auf solchem festen und sichern Grunde fortschreitend, konnte es dem thätigen Dirigenten auch sehr bald gelingen, größere Sachen in Vorwurf zu nehmen: Mozart: erster Act der „Zauberflöte“, zweites Finale aus „Titus“ — Weber: erstes Finale aus „Euryanthe“, Tenor-Solo aus „Oberon“ mit Chor. Dann folgten auch: Mozart's „Requiem“, Händel's Ode an den Cäcilientag, „Messias“, Mendelssohn's „Walpurgisnacht“ und „Paulus“, Haydn's „Jahreszeiten“. Dies Alles wurde mit Clavierbegleitung aufgeführt; mit Orchester aber: Haydn's „Schöpfung“ (zweimal) und Händel's „Samson“. Bei der an zwei aufeinanderfolgenden Charfreitagen in Dessau stattgefundenen Aufführung von Bach's Passion sang die Akademie von Cöthen den zweiten Chor. In den sowol in Cöthen wie in der Umgegend gegebenen Kirchenconcerten hörte man übrigens außer kirchlichen Solo- und Chorgesangvorträgen auch das Orgelspiel des Dirigenten, in welchem derselbe viel technische Gewandtheit neben einer reichen Phantasie an den Tag legte. — Was aber ganz besonders rühmlich hervorzuheben ist am reinen Gesange, das ist das Streben des Hrn. Magnus, die Sänger zur Poesie des einfachen Volksliedes zu führen, und hier einen ausdrucksvollen, seelischen Vortrag zu ermöglichen, der seine künstlerische Wirkung auf die Gemüther des singenden wie zuhörenden Personals nicht verfehlen konnte. Unter zahlreichen Volksliedern (darunter sehr viele von Hrn. M. arrangirte) sind hier insbesondere die Mendelssohn'schen hervorzuheben, die sämmtlich von der Akademie gesungen wurden.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. H. v. Bülow hat in Stralsund concertirt und bei seinem zweimaligen Auftreten den glänzendsten Erfolg erlangt. Im ersten Concert wirkte ein Sänger Hr. Faß mit, der einen ungewöhnlichen Stimmfond besitzen soll, im zweiten kamen u. a. die Schumann'schen Variationen für zwei Pianoforte vor, in denen der dortige Musik-Dir. Alb. Bratfisch, dessen Einladung H. v. Bülow Folge geleistet hatte, den Concertgeber unterstützte.

Das erste Symphonie-Concert in Breslau brachte unter Reinecke's Leitung außer Beethoven's B dur-Symphonie die Ouverturen zur „Euryanthe“ und zum „Faust“ (Spohr). Hr. Fr. Grützmacher aus Leipzig spielte das A moll-Concert von Molique und die Phantasie D dur, Op. 3, eigener Composition. Die dortigen Zeitungen spenden ihm nach Verdienst das Lob einer bedeutenden Fertigkeit und des seelenvollsten Vortrages.

Die letzte Quartett-Soirée der HH. Laub, Rabecke, Würst und Bruns in Berlin brachte neben dem Haydn'schen B dur- und dem Beethoven'schen F dur-Quartett auch ein neues, ungedrucktes Quartett (Op. 33, Nr. 2, D dur) von Würst, das als eine Composition von solider Arbeit und guter Erfindung gerühmt wird.

Das dritte Gesellschaftsconcert in Köln brachte die Najaden-Ouverture von Bennett, Beethoven's Violinconcert, gespielt von Concert-M. Grunwald, und als Novitäten die neue Symphonie (Nr. 3) von Rietz und Gade's „Flühlingsbotschaft“. Das Rietz'sche Werk sprach wenig an.

Das erste Abonnementconcert des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M. fand am 25. November statt. Zur Aufführung kamen Mendelssohn's „Lobgesang“ und das Requiem von Mozart.

Joachim ist aus England und Irland nach Hannover zurückgekehrt.

Alfred Jaell hat in Linz am 20. und 27. November sehr stark besuchte Concerte gegeben.

Der Violinspieler Jacobsohn, am Leipziger Conservatorium gebildet und aus dem zweiten hiesigen Concert im Gewandhause bekannt, bereist augenblicklich die russischen Ostseeprovinzen.

In Pesth fand das erste philharmonische Concert am 27. November statt.

In Kassel hat am 22. November eine Spohrfeier im Hoftheater stattgefunden. Neben der „Weihe der Töne“ kam auch die selten gespielte Ouverture zum Oratorium „Der Fall Babylons“ zur Aufführung. Kömpel aus Hannover, Spohr's Schüler, spielte dessen Gesangsscene mit Meisterschaft.

Alex. Dreyschock giebt am 1. December sein drittes Concert in Wien.

Im zweiten Abonnementconcert zu Bremen wirkte Frau Clara Schumann mit.

Musikfeste, Aufführungen. Zu Insterburg in Ostpreußen wurde zur Eröffnung der Schillerfeier die im Jahre 1856 von der Mannheimer Tonhalle mit dem Preise von 18 Ducaten gekrönte Fest-Cantate von V. E. Becker („Zur Erinnerung an F. Schiller“, Text von K. Beil) ausgeführt, sie machte den tiefsten Eindruck. Der dortige Musikdirigent Julius Metz hatte von dem in Würzburg lebenden Componisten eine Abschrift der Partitur seines noch nicht veröffentlichten Werkes zugeschickt erhalten.

Im ersten Concert des Cäcilien-Vereins zu Prag am 20. November ward außer der Ouverture D dur (Suiten für Orchester Nr. 3) von Bach und einer Arie aus der Oper „Rinaldo“ von Händel (beide Werke zum erstenmal) auch Schumann's „Manfred“ vollständig aufgeführt.

Neue und neueinstudirte Opern. Gluck's „Orpheus“ hat in der lyrischen Oper zu Paris einen glänzenden Erfolg gehabt.

In Hannover wird „Rienzi“, wahrscheinlich am 11. December, zur Aufführung kommen, mit Niemann in der Titelrolle.

Ferd. Hiller hat eine neue Oper: „Die Katakomben“, Text von Moritz Hartmann, vollendet.

Am 19. November fand die erste Aufführung von Offenbach's „Genoveva“ bei den Bouffes parisiens statt.

Im Carltheater zu Wien wurden Offenbach's „Savoyarden“ gegeben.

Neue Kunstsachen. In London ist am 22. November die von Bacon modellirte, über acht Fuß hohe Statue Mendelssohn's gegossen worden, die, von großem künstlerischen Werthe, auf einem Granit-Piedestal den St. James Park zu zieren bestimmt ist.

Auszeichnungen, Beförderungen. Oskar Lindhult aus Schweden, der seine musikalische Bildung am Leipziger Conservatorium erhielt und später eine Reihe von Jahren in Düsseldorf als Gesanglehrer in den höchsten Kreisen mit bedeutendem Erfolge wirkte, ist vom König von Hannover durch einen ehrenvollen Ruf ausgezeichnet worden und bereits dahin abgegangen. Seine Methode zielt namentlich auf Stärkung und Entwicklung der Stimm-Organe.

Am 24. November feierte der königl. Opernsänger Zschiesche in Berlin sein 50jähriges Jubiläum. Am Morgen wurde demselben unter Wieprecht's Leitung ein Ständchen gebracht, bald darauf überreichte v. Hülsen demselben ein Allerhöchstes Gnadengeschenk, zahlreiche Beglückwünschungen und ein Festmahl folgten im Laufe des Tages.

Hr. Carvalho, der Director des Théatre lyrique zu Paris, bekanntlich ein Hauptförderer deutscher Musik, ist vom Kaiser zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden.

Vermischtes.

Die Londoner Musikzeitung „Musical World“ bringt folgende Notiz aus Weimar: „Meyerbeer's „Prophet“ erlangte in dieser „erklärten Wagner-Hauptstadt“ den größten Erfolg; das hat die Zukunfts-Partei ganz außer Credit gesetzt. Dr. Liszt ist niedergeschlagen, Cornelius liegt in Krämpfen. Wir wollen hoffen, daß dies den Anfang einer neuen, besseren Epoche bezeichne. Auch eine Oper ohne Verzerrungen von Flotow ist angenommen worden.“ Das ist die Ansicht einer Musikzeitung!

Im Münster zu York, bekanntlich eines der ehrwürdigsten Denkmale normännisch-gothischen Baustyls, ist am 10. Nov. eine große neue Orgel eingeweiht worden. Bei dieser Gelegenheit wurden neben Werken von Mendelssohn auch solche der englischen Componisten Dr. Monk, Croft und Travers aufgeführt.

Concert-M. Lipinski in Dresden tritt in Ruhestand.

Briefkasten.

Hrn. E. G. in C. — Kurze Mittheilungen werden uns stets willkommen sein; das Gesandte finden Sie in nächster Nummer den Verhältnissen gemäß verwendet.

Intelligenz-Blatt.

Leipzig, den 9. December 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 24.
Einundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Kirchenmusik.

Ferdinand Hiller, Op. 80. „Saul", Oratorium. Dichtung von Moritz Hartmann. Leipzig, Fr. Kistner. Clavier-Auszug. Pr. 11 Thlr.

Die Beurtheilung eines Oratoriums kann in unserer Zeit im günstigsten Falle nur unvollkommen und wenig maßgebend sein: es ist eine Zeit der offenen Fragen, wie in allen Gebieten der Kunst, so namentlich in dem der Kirchenmusik und des Oratoriums, — dieser Mischgattung, deren Berechtigung in der Gegenwart oft bezweifelt, in einzelnen Fällen sogar geleugnet ward. Wir können heute nicht wiederholen, was mehrfach schon in d. Bl. über diesen Gegenstand erwogen, wir erkennen aber mit jenen Beurtheilern von vornherein der Jetztzeit das Recht und die Pflicht der Neuerung zu, hier wie allenthalben, und wenn wir dennoch in unsrer Beurtheilung des obengenannten Werkes in sehr beschränktem Grade anerkennend verfahren, so geschieht es nicht, weil darin überhaupt an die Stelle der alten, strenggebundenen Form der freie, charakteristisch im Einzelnen sich ergehende Styl getreten, sondern darum, weil neben dem tieferen Gehalt innerhalb dieser Grenzen allzusehr jenes specifische Gepräge der ganzen Gattung, die würdevolle Breite, die große Empfindung, das Mächtige in der Gliederung vermißt wird. „Saul" ist das Werk eines Componisten, der auf anderen Gebieten — wir haben das wiederholt nachgewiesen und werden es in nächster Zeit wiederum zeigen — Namhaftes zu produciren vermag, der aber hier das Unwesentliche auf Kosten des Bedeutsamen betont, — dem der Nerv des Epikers abgeht. In diesem Falle gilt auch jener oft angewendete Ausweg nicht, das Ungefügige, Unpassende des Textes vorzuschützen, denn dieser Text ist in der That gut, ja ausgezeichnet. Die allbekannte biblische Erzählung hat Moritz Hartmann mit dramatischem Geschick so in drei Abtheilungen zerlegt, daß jede derselben sich in sich selbst und das Ganze gegen den Schluß der zweiten hin gipfelt. Die Textbehandlung, die Zeichnung der Personen und die Anlage der Situationen sind mit wenigen Ausnahmen für den Componisten dankbar, das Verhältniß zwischen ruhigem Beharren und dramatischem Fortgang, zwischen Recitation und lyrischer Malerei ist wohl berechnet. Aber leider findet sich im musikalischen Theil nicht selten statt dramatischen Lebens — Monotonie, statt der festen Zeichnung — ein Gemisch von verschiedenen Stylarten, und im Großen und Ganzen nur an wenigen Stellen jene weihevolle Begeisterung, die nothwendig wäre, um den großen Inhalt ganz und voll zur Darstellung zu bringen.

Die Ouverture beginnt im Andante maestoso, C dur ⁴/₄, mit einfach noblem Gepräge. Das Allegro energico, C moll ⁴/₄, als Hauptsatz, bietet in seinem ersten Thema, der Bezeichnung entsprechend, ein entschlossenes, für thematische Verarbeitung wohlgeeignetes Motiv; schade, daß der Mangel an großer Erfindung sich sofort in der Ueberleitung bemerklich macht, und daß auch das zweite, das Gesangsthema, zwar opernhaft wirksam, nicht aber der Würde des Gegenstandes angemessen genannt werden kann; alles Folgende ist nur äußerlich zusammengearbeitet, die einzelnen Glieder lose verknüpft; mit dem markirten Hervortreten des ersten Motivs im Basse schließt die Ouverture, im Pianissimo.

In kurzathmigem Gange, C dur ⁴/₄, setzt der erste Chor des ersten Theils ein: „Saul hat Tausend geschlagen." Es ist einer jener ziemlich charakterlosen, aber durch ihre hervorstechenden Aeußerlichkeiten, in Rhythmen und Instrumentalfiguren wirkenden Sätze, durch welche unser Componist zeitweilig für geringeren geistigen Gehalt entschädigt. Die Familienähnlichkeit dieser Chöre ist so groß, daß wir sie wol im vorliegenden Falle nacheinander anführen dürfen: Da ist jener Frauenchor, Nr. 6, der Sauls Schlummer pp. ³/₄ Tact in D dur begleitet, — eine liebliche Melodie umspielt im Orchester die kurzen Ausrufe; — da sind ferner die Chorsätze nach Saul's Erwachen: „Wehe, die Geister der Nacht", zu denen die Begleitung sich wie von Schmerz gequält windet, worauf in schönem Contrast eine schlichte Weise: „Mit deiner frommen Stimme, o David" zu Saul's erneutem Wüthen hinüberleitet, wieder ertönen im Ensemble die vorigen Wehrufe; und auf der anderen Seite bezeugt der Chor Nr. 8, As dur ³/₄, wo der Alt eine sanfte und wohlthuende Melodie vorführt, und im Fugato die Stimmen abwechseln, sowie der im großen Style gearbeitete Chor Nr. 10: „Welche Donnerworte", im Andante sostenuto beginnend, und bei den Worten: „Die Stimme des Herrn geht mit Macht" in Allegro molto umsetzend, dessen späteres: „Herr, du bist fürchterlich!" markerschütternd, und reif durchdacht, einen Höhepunct des Werkes bezeichnet, — daß Hiller auch Bedeutendes zu schaffen vermag, wenn er sich zur Höhe der das Ganze umkleidenden Stimmung erhebt. Wir

haben diese Chöre des ersten Theils vorweg besprochen, weil hier der Schwerpunct des Oratoriums im Allgemeinen, so auch im vorliegenden Falle zu suchen. Freilich hat die Neuzeit jene gewaltige epische Breite des Fugenstyls mehr und mehr von sich abgeschüttelt, ohne dafür bisher durch ein charakteristisches Gepräge des freien Ausdrucks volle Entschädigung zu bieten. Es ist wie gesagt eine Periode des Uebergangs, der offenen Fragen auch im Gebiete des Oratoriums. Genug also vorläufig, wenn das geistreiche Gepräge des heutigen Oratoriums wenigstens nicht geradezu gegen den Inhalt verstößt; in diesem Sinne sind jedenfalls die Chöre des Hiller'schen Werkes weit den Sologesängen darin vorzuziehen. Dort erfreut öfters eine in sich geschlossene Haltung, ein kerniges, wenn auch meistens erborgtes Motiv — hier, in den Recitativen und Arien, mehr noch in den Ensemblestücken, treiben opernhafte Empfindelei oder verbrauchte Phrasen ihr Spiel und nur höchst selten erheben sich die Personen zur Hoheit des Textes, zur Wahrheit der Situation. Dem Chor Nr. 1, als das Heer aus dem Kampfe zurückgekehrt ist, folgt Sauls Wuthausbruch über seine Zurücksetzung. Man sollte erwarten, hier werde der Componist die reiche Gelegenheit zur Entwicklung der Leidenschaft benutzen, den düsteren Charakter bezeichnen. Er begnügt sich damit, im Recitativ zu den nüchternen Noten des Sängers in der Begleitung das Motiv des vorhergehenden Chores anklingen zu lassen, giebt der folgenden Arie im Allegro energico Dreiviertel-Tact bei, und syncopirt die Gesangsnoten in dem an und für sich schon weniger energischen Tactmaße in so unpassender, gegen den Sinn der Situation verstoßender Weise, daß auch die abgerissene Triolenfolge von ihrer Wirkung verlieren, und daß dem ganzen Satze die Spitze abgebrochen werden muß. Noch mehr aber sinkt im folgenden Andante espressivo der ganze Charakter herab, als er zu den Klagerufen: „Vergessen ihren König hat die Menge", die an und für sich nicht eben einsichtsvoll gerade hierher gesetzt sind, eine abgebrauchte, weichliche Melodie absingt. Einem frisch und reich erfundenen Frauenchor: „das Königskind hat uns geleitet" folgt das erste Auftreten der Michal; ihre Arie kann uns nicht fesseln, eine Menge von nichtssagenden Einzelheiten bildet stets ein nichtssagendes Ganzes und der Ungeschmack vergangener Zeiten macht sich doppelt unangenehm geltend, wenn die neue Zeit neue Forderungen stellte. Das gilt auch von der Romanze David's: „Mir ist nicht Ruhm", sowie von dem Duett zwischen Saul und David, Nr. 5: „O König, steh zu deinen Füßen" — wo das Harfenspiel des königlichen Jünglings wahrlich nicht geeignet ist, die Melancholie zu vertreiben über soviel Mechanismus und Dürre. Mit der neunten Nummer tritt Samuel auf, und sein Recitativ mit Arie: „König Israel's" sticht wohlthuend ab gegen die ersterwähnten Partien des Saul; dort künstlich Gemachtes — hier bei größerer Einfachheit wirksame Prägnanz des Ausdrucks und wahre Empfindung, die bei der Stelle: „Gleich einem Tropfen" ziemlich das Beste des Oratoriums bieten. Das Solo der Michal: „Vater, Gottes Zorneswolke" im Schlußensemblesatze des ersten Theils, A dur $^4/_4$, ist edel und feierlich; dasselbe gilt, in geringerem Maße, von dem folgenden Chore, und das Ensemble der Chor- und Solostimmen ist nur eine matte Ergänzung jenes in seinem ersten Auftreten wirksamen Satzes.

Den zweiten Theil eröffnet ein idyllischer Chor: „David's Harfe klinget wieder", F dur $^3/_8$, nur zu lang ausgedehnt bei dem Mangel an Modulationen; nun sollten wir, mit dem Auftreten Isai's, bis zur Salbung David's mit dem heiligen Oel, und bis dahin, wo David den ihn verfolgenden Saul in der Höhle trifft und aufs Neue dessen Seele von Schwermuth heilt, die Soli verfolgen. Wir begnügen uns mit dem Gesammturtheil: daß Samuel's Arioso, Nr. 14, As dur $^3/_4$, als er David salbt, ein kleines Meisterwerk in Ausdruck und harmonischer Führung, alles Andere dagegen in diesem Theile wenig hervorragend ist, auch das kurze Solo David's: „Dein Wille, Herr, geschehe" nicht ausgeschlossen, das, wie es scheint, nach einer alten Melodie gearbeitet ist. Von großer Wirkung sind dagegen wieder theilweise die Chöre: „Werfet hin den Hirtenstab", mit markigem Rhythmus und reichem Ausdruck im Allegro con fuoco, der Männerchor: „Das ist Nobe, die ruchlose Stadt", Des dur $^2/_4$, zu dem das vorhergehende liebliche, aber sonst unbedeutende Solo der Michal: „O du, den meine Seele liebet" einen lebendigen Gegensatz bietet; — ferner ist von großer Wirksamkeit das Ensemble Nr. 20: „Weh' über uns, der König tödtet", wo bei den Worten: „Der Herr erlöset" gegen das vorhergehende wilde Brausen die innere Gewißheit sehr schön in ruhiger Melodie contrastirt. Nach den wenig bedeutsamen Soli, als Saul in der Höhle nach David verlangt, erfreut ein kurzer Männerchor Nr. 23 der Gefährten David's: „Das ist Saul, den hier ich sehe"; da ist Hiller ganz am Orte. Das Vivace mit seinem Staccato und seinen pointirten Chorsätzchen wirkt höchst anregend. Unbedeutender ist das folgende Duett zwischen Saul und David, peinlich der Chor: „Seht o seht, sie weinen Beide!"; um so besser behagt uns der nächste, Andante mosso, D dur $^9/_8$: „O, wie schön und lieblich ist es", ganz in Mendelssohn'scher Weise angelegt und erfunden, von anmuthiger Färbung. Die Klage um Samuel's Tod drückt sich später in dem Chor Nr. 28 auf eine tiefempfundene, trefflich durchgearbeitete Weise aus, es ist eines der wenigen Stücke von Hiller, wo sich recht eigentlich der künstlerische Genius regt. Weniger wahr, und bedeutend mehr gekünstelt und erfindungsarm schließt der Chor Nr. 30: „Jehovah, erhaben einsam thronest du" den zweiten Theil, auch der wirkungsvoll rhythmisirte letzte Satz: „Mache dich auf", C dur $^4/_4$, vermag nicht den vorhergehenden matten Eindruck wieder aufzuheben.

Im dritten Theil bleibt uns nur Weniges zu berühren. Die Hexe von Endor hat in ihrem Duett mit Saul, Nr. 32, wenig äußerlichen Effect-Apparat, aber viel musikalische Charakteristik; die Frauen von Endor im Chor Nr. 34 haben weder das Eine, noch das Andere, und ihrer Wiederholung in Nr. 36, sowie der Aufforderung Saul's zum erneuten Kampfe ebendaselbst merkt man sehr stark die Ermattung des Componisten an. Es gilt einem Hauptschlage: Nr. 37 führt uns mit steter Begleitung des Frauenchors ein „Schlachtgemälde" vor. Sehr viel Noten, und wenig Bedeutung; eine Tonmalerei in Meyerbeer'schen Intentionen, die das Vorüberrasseln der Kampfeswagen zu schildern versucht, aber leider nicht dazu kommt, einen musikalisch bedeutenden Eindruck zu machen. Jonathan ist gefallen, ein in engsten Grenzen gehaltener Trauermarsch leitet zum Klagechor Nr. 40: „Streifet ab die Prachtgewande", der kurioserweise im Allegro agitato zu singen ist und in der That mit seinen lebhaften Gesten bei den ferneren Worten: „Fluch, wer sich in Juda's Lande, Fluch, wer sich im Glücke freut!" eigenthümlich zerrissen erscheint. Michal's warm empfundener Gesang mischt sich darein, und in Nr. 41 tritt auch David in die Reihe mit ein, nicht eben natürlich und ansprechend. David wird durch Michal als „Herr und König" begrüßt; in dem sich anschließenden kurzen Chorsatze: „Beuget die Knie" und dem Schlußchore: „Lobet den Herrn" treten auch die Uebrigen hinzu. Dieser Schlußchor, mit dem Solo David's und der

Michal, mit dem Allelujah des Chores, vereinigt nochmals Alles, was im Einzelnen bisher zu tadeln war, und läßt den erhabenen Schwung genialer Schöpferkraft schmerzlich vermissen. Er mag mit seiner geschickten Combination geistreicher Einfälle, halb empfundener, halb gemachter Phrasen als das Bild jener großen Zahl von Werken der Neuzeit gelten, die den Mangel an religiöser Ueberzeugung und Innigkeit an der Stirn tragen und die auch als Kunstwerke im engeren Sinne nur eine untergeordnete Stellung beanspruchen können.

Peter Lohmann.

Wagner's „Tannhäuser" im Wiener Hofoperntheater.

II.

Stimmen der Wiener Presse.

Nun vernehmen Sie denn auch die bis zum heutigen Tage laut gewordenen Stimmen unserer Zeitschriften über „Tannhäuser". Bis jetzt haben sich von Fachzeitungen nur Zellner's „Blätter für Musik" unbedingt anerkennenden Sinnes vernehmen lassen. Die in ihrer Richtung achtbaren „Recensionen" dürften wol erst im nächsterscheinenden Wochenhefte ihre in Bezug auf Wagner's Schöpfungen ziemlich duldsame und — wie aus früheren Kundgebungen ähnlicher Art erhellt — auch im Tadel immer grundhältige Ansicht niederlegen. Die officielle „Wiener Zeitung" äußert sich über „Tannhäuser" in würdig anerkennendem Sinne. Ueberhaupt ist Speidel, Musikreferent dieses Blattes, ein Mann von gediegener Durchbildung, unbefangenem Blicke und ein Stylist, wie man ihn selten finden dürfte. E. H., der Berichterstatter der „Presse", hat sich bis zur Stunde, wo ich diese Zeilen schreibe, noch mit keiner Sylbe über die Reprise des „Tannhäuser" vernehmen lassen. Vor Jahren, etwa 1846, schrieb derselbe in hochbegeistertem Tone über diese Oper. Damals war er gottlob noch nicht von revidentlichen Grillen geplagt, sondern ein völlig gesunder und geistreicher Musikmensch. Nun ist er leider ein ganz Anderer geworden, und hat — Dank, oder vielmehr Undank seiner „revidirten Aesthetik" — vor zwei Jahren einen galle- und hohngetränkten verbissenen Aufsatz über „Tannhäuser" geschrieben. Ob er jetzt, nach so vielen und gerechten Niederlagen, welche sein Neuerungsdrang erlitten, einerseits ruhiger, andrerseits wärmer über „Tannhäuser" denke, steht zu gewärtigen. Schade um eine so vielfach anregende stylistische Kraft, die sich aus unbegreiflichen Gründen in so unwirthbare Steppen bloßer Klügelei und kranken Formalismus, wo nicht gar Materialismus, verrannt hat! Herbart, der in unseren Landen einzig geduldete Denker, hat da Viel auf dem Gewissen. Die „Oesterreichische Zeitung" bringt einen vier Spalten langen Feuilletonaufsatz über „Tannhäuser". Er ist mit einem mir als Kunstcollegen sehr werthen Namen gezeichnet. Auch Sie kennen ihn wol. War er doch mein Vorfahr im Correspondentenamte für die „Neue Zeitschrift". Leider gehen aber meine und seine Anschauungen über „Tannhäuser" und Wagner überhaupt ganz getrennte Wege. Ich theile Ihnen in Kürze den Inhalt dieses geistvoll geschriebenen, principiell aber verfehlten Artikels mit: Er beginnt mit einer Parallele zwischen „Lohengrin" und „Tannhäuser". Mein College giebt letztgenanntem den Vorzug. Er findet ihn musikalischer. Hiermit soll jedoch nicht gesagt sein, daß seine Liebe oder Verehrung für diese oder jene Oper eine übermäßige. Schon diese Stelle verrückt gänzlich den Boden, auf welchem wir Beide stehen. Wer ohne Liebe an ein doch unläugbar bedeutendes Werk geht, thäte besser, es ganz abseits liegen zu lassen. Das Verhältniß „Tannhäuser's" zu „Lohengrin" stellt sich dem Verf. gedachten Artikels so heraus, wie das des „Freischütz" zur „Euryanthe". Diese Parallele, als richtig, doch verschiedenartig auslegungsfähig zugegeben, zieht nun folgende Consequenzen nach sich. Zweifellos ergiebt sich dem Autor die Hinterlassenschaft eines reineren Eindruckes aus „Lohengrin" denn aus „Tannhäuser". Erstern kennzeichne eine streng und grundsätzlich durchgeführte Stylreinheit, welche letzterem abgehe. Dessenungeachtet lebe im „Tannhäuser" mehr musikalische und sinnliche Kraft, als in den blutlosen Schattengestalten des „Lohengrin". Ich aber meine, so dürfe kein Musiker der Gegenwart mehr sprechen. Das sind Argumente eines längst überwundenen Standpunctes. Wenn keine andere Gestalt des „Lohengrin", so schlägt die ganze Titelrolle und jene der Elsa, durch eben so regsame als innige Pulsadern, die in ihnen wallen, Behauptungen so verneinender Art schwer genug auf das Haupt. Nach einem so harten Bannspruche mochte es unseren Rigoristen wol zur Fahne der Versöhnung drängen. Es folgen denn nun einige Worte zugunsten des ausgeprägten Künstlercharakters, welcher sich in allen Gebilden Wagner's kundgiebt. Ich will über diese Zugeständnisse hinwegeilen. Entsprechen sie doch großentheils meinen Anschauungen. Nur hätte ich vielleicht etwas wärmer geschrieben. Eine Sprache, wie er sie führt, hat viel Verwandtes mit dem Tone der „revidirten Aesthetik". Dieser aber wolle der Kunst der Gefühle und für dieselben auf immer ferne bleiben! Der Kern dieser — wie gesagt — ganz richtigen Folgesätze liegt in dem Ausspruche: es poche und hämmere(?) ein starkes, wahres, individuelles Pathos in Wagner's Werken. Ganz auf dem ausgefahrenen Boden absoluter Musik, der Kehrseite des Wagner'schen Opernideals, ruht jedoch der Satz: die Tannhäuserouverture sollte deßhalb erst nach der Oper gegeben werden, weil jene in ihrer ganz musivischen Zusammensetzung einen so vollständigen Auszug aller in diesem Werke musikalisch interessanten Partien bilde, daß, wer sie gehört und das Textbuch gelesen habe, eigentlich so ziemlich die ganze Oper kenne. Dieser Ansicht leistet die meine entschiedenen Widerpart. Einmal verträgt das Princip der Allkunst durchaus nicht solche feindselige Trennungen des Musikalischen vom Declamatorischen, beide sind in Wagner's Opern sehr enge mit einander verschmolzen. Ihr Monismus ruht nicht etwa auf bloßem Zufalle, sondern auf den Grundlagen entschiedenster Nothwendigkeit. Die musivische Arbeit dieser Ouverture endlich zugegeben, dürfte indeß doch gegen diese Vollständigkeit des thematischen Auszuges protestirt werden müssen. So manche melodisch-harmonische Perle, die uns im Verlaufe der Oper entgegenblickt (beispielsweise sei hier auf das Septett, auf das große Duett zwischen Tannhäuser und Elisabeth und auf dessen Erzählung hingewiesen) erscheint im Verlaufe der Ouverture ganz und gar nicht. Schon dieser Beleg entkräftet genügend jenen wegwerfenden Tadel unseres Kritikers, der mit dem Lesen des Textbuches und dem Anhören der Ouverture das ganze Urtheil über „Tannhäuser" für spruchfähig erklärt, und schließlich gar behauptet: außer den Ouverturenthemen begegne man in dem ganzen Werke wenig Erquicklichem und Fesselndem mehr. Ich behaupte vielmehr, eben ob der — ich läugne es nicht — für einen Musiker älteren Schlages arg bestürzenden Bruchstückarbeit der Tannhäuserouverture trage man Verlangen nach der Ergänzung all dieser zerstreuten Glieder durch den Gesammtinhalt der Oper. Und mir wenigstens leuchtet zweifellos ein, daß und in welch hohem Grade man in selbem wahre Befriedigung und Entschädigung für jene Tantalusqualen finde,

welche Einem die — abgesehen von der in ihr entwickelten instrumentalen Pracht — in der That unerquickliche Ouverture verhängt. Wagner bedarf nothwendig des Wortes und der Scene, um uns in seiner vollen Künstlergröße zu erscheinen. Nach jenem Referate unseres Genossen stünde aber die Musik zum Texte des „Tannhäuser" im Verhältnisse des Nebeneinander, während doch beide Elemente schon im „Tannhäuser" fast durchgehends in einander verwachsen sind. Einer der bedenklichsten Puncte ihrer Trennung liegt aber gerade in jenem instrumentalen Einleitungssatze mit seiner fast todtgehetzten Sechszehntelnotenfigur der Geigen, diesem feinsollenden und doch nur fadenscheinigen Contrapuncte. Ich sage dies unbeschadet meiner tiefen Verehrung für Wagner, und bin bereit, anderen Ortes und zu anderer Zeit mein Plaidoyer gegen die Tannhäuser-Ouverture durchzufechten und zwar eben deßhalb, weil ich gerade nur in dieser Ouverture „wenig Erquicklichem und Fesselndem", im Verlaufe der Oper zumeist nur Hocherfreuendem und Anregendem begegnet bin. Die Scene im Venusberg nennt jenes Referat „Wagner's Meisterstück". Bald darauf aber folgt eine sehr lange Reihe abfälliger Aussprüche darüber. Es wird dort in einem Tone gesprochen, der Zug für Zug auf Meyerbeer, den Großmeister im Ausklügeln von „Wirkungen ohne Ursache", nimmermehr aber auf Wagner, den schon zur Entstehungszeit des „Tannhäuser" von jenen Schlacken fast ganz gereinigten, im „Lohengrin" aber schon vollständig durchgeklärten Kämpen für reinkünstlerische Wahrheit und Schönheit passen. Ich übergehe diese Stelle aus räumlichen Rücksichten. Allein sie that mir wehe, sehr wehe. Eben dasselbe gilt von jener geistvollen, aber sehr auf Stelzen gehenden Parallele zwischen Wagner's „Tannhäuser" und Göthe's „Faust". Ich muß abbrechen; sonst kommt dies brennende Referat in alle Ewigkeit nicht fort. Soweit bis jetzt unsere hervorragendsten Journalstimmen über „Tannhäuser". Was ich selbst über die Oper denke, liegt implicite schon in diesen Zeilen. Der Correspondentenpflicht dürfte durch diesen Aufsatz, der ohnehin länger geworden, als ich Anfangs beabsichtigt, wol Genüge gethan sein. S.

Von der Wichtigkeit und Zweckmäßigkeit der Preußischen Preismärsche als Armeemärsche

Das Verdienst, Preismarschaufführungen ins Leben gerufen zu haben, gehört unserm thätigen Hofmusikhändler Gustav Bock. Mit großem Eifer und unermüdlicher Thätigkeit hat er es sich angelegen sein lassen, für diese seine musikalische Schöpfung zu wirken. Bekanntlich findet deßhalb im Zusammenhange mit der Bock'schen Specialstiftung für hülfsbedürftige Militärmusiker und Spielleute, deren Wittwen und Waisen, alljährlich seit 1851 eine Concurrenz im Gebiete der Marschcompositionen statt, bei welcher sich bis jetzt ausschließlich Militärmusiker, die im activen Dienst stehen, betheiligen durften. Hrn. Bock's nie rastender Sinn begnügte sich aber hiermit nicht, sondern die großartigen Erfolge, welche die Alterversorgungsanstalt „Perseverantia" für deutsche Theatermitglieder in so kurzer Zeit erzielte, haben denselben veranlaßt, ein gleiches Institut für sämmtliche deutsche Militärmusiker zu errichten und dieses mit der bereits oben genannten Stiftung für „invalide Militärmusiker und deren Waisen" dergestalt zu vereinigen, daß das Kapital derselben, welches jetzt ziemlich 4000 Thlr. beträgt, seiner ursprünglichen Bestimmung gemäß verwendet wird.

Wie wir anderweitig schon mehrfach darauf hingewiesen haben, ist es aber durchaus wünschenswerth, ja nothwendig, wenn dieses seit acht Jahren bestehende Institut der „Preismarschaufführungen" für die Marschmusik von dauerndem und praktischem Nutzen sein soll, daß die eng gezogenen Grenzen desselben erweitert werden, und daß man Allerhöchsten Ortes eine Cabinetsordre auswirke, welche den Preismärschen die Rechte der Armeemärsche einräumt oder selbige direct zu Armeemärschen ernennt. — Eine Schranke ist schon gefallen, nämlich die, daß nur Militärmusiker im activen Dienst Marschcompositionen zu dieser jährlichen Concurrenz einsenden durften. Auf höchsten Befehl Sr. Königl. Hoheit des Prinz-Regenten von Preußen ist der § 1 der Statuten dahin abgeändert worden, daß auch solche Preußen zu dieser Concurrenz zuzulassen sind, welche nicht im activen Dienst stehen. Welchen Nutzen wird diese Erweiterung haben? Erstens wird die Anzahl der einzusendenden Märsche sich steigern und zweitens werden alle Diejenigen, welche aus wohlbekannten Rücksichten und Gründen mit ihrer Productivität bis jetzt fernhielten, an dieser erweiterten Concurrenz sich für die Folge betheiligen, und es würden dann immer gute und kernhafte Märsche, wie man sie sonst hatte, für die Armee gewonnen.

Unsere Erfahrungen hier, wie anderweitig, finden hauptsächlich in dem Virtuosenthum, welches sich seit zwei Decennien in unserer Militär- und Marschmusik so überaus breit und wichtig macht, die wahre Wurzel des Uebels. Dieses Virtuosenthum, welches in musikalisch pikanten Saucen und Salaten, scharf gewürzten Melangen und übertrieben gepfefferten Ragouts sich gegenseitig überbietet, einfache sangbare Melodien durch die Sucht nach burleskem Masseneffect tödtet, ist die große allgemeine Krankheit, die die einfachsten und sangbarsten Marschmelodien vollständig verwischt, oder doch fast gänzlich entstellt. Ueber diese Verschnörkelung einer raffinirten Instrumentation, welche alle Ansprüche der Speculation befriedigen will, lese man meine bei C. F. Kahnt in Leipzig 1858 erschienene Schrift: „Zur Geschichte der königl. Preuß. Infanterie- und Jägermusik," und deren weiteren Ausbau in den Nummern 9, 10 und 11 des 51. Bandes dieser Zeitschrift. Die Preis- und Armeemärsche erhalten aber erst ihre wahre Bestimmung und Bedeutung durch eine gleichmäßige, einheitliche Organisation unserer Militärmusik. So lange diese noch nicht herbeigeführt ist, haben die Preis- und Armeemärsche nur einen secundären Werth und Nutzen. Bekanntlich werden die Armeemärsche auf Allerhöchsten Befehl ernannt, und haben wir, nebenbei erwähnt, eine ziemlich große Anzahl von Armeemärschen, deren Componisten Civilpersonen sind. Da Armeemarscherneuerungen nur ausnahmsweise erfolgen, so hat man z. B. bei großen Paraden auch nur eine geringe Auswahl von solchen Märschen. Die Infanteriemusikcorps dürfen bei großen Paraden nur Armeemärsche blasen. Haben also, was hier bei den Herbst-Manoeuvern alle Jahre vorkommt, die Berliner und Potsdamer Garnison ihre gemeinschaftliche große Parade, so werden von den sechs Infanteriecorps allein schon 18 Märsche absorbirt, da ein jedes Bataillon mit einem andern Marsche vorbeigeblasen werden muß. Haben bei größeren Herbst-Manoeuvern mehrere Armeecorps eine gemeinschaftliche große Parade, so steigert sich der Bedarf von Armeemärschen um das Doppelte resp. Dreifache 2c. Absolut nothwendig ist es nicht, daß die Jäger- und Cavaleriemusikcorps ihre Truppen mit Armeemärschen vorbeidefiliren lassen; aber in der Regel wählen auch diese Armeemärsche zum Vorbeiblasen. Wäre es also hierbei zu verwundern, wenn bei solchen großen Paraden

Märsche gehört wurden, die mehrere Decennien und darüber alt sind? Auch kann es vorkommen, was natürlich zu vermeiden wäre, daß Jäger- und Cavaleriemusikcorps einen oder den andern Marsch bliesen, welcher bei derselben Parade kurz zuvor von einem Infanteriemusikcorps gehört wurde.

Wodurch könnte diesem Uebelstande abgeholfen werden? Dadurch, daß die Allerhöchste Bestimmung getroffen wird, fortan die Preismärsche zu Armeemärschen zu ernennen. Einmal bekäme man dadurch einen jährlichen Zuwachs von zwei bis drei neuen und guten Märschen, und das andere Mal ersparte man dem Verleger die theuren Druckkosten dieser Märsche als Preismärsche, da dieselben dann unmittelbar in Partitur als Armeemärsche mit der Parenthese (Preismarsch) gedruckt werden könnten.

Da Se. Königl. Hoheit der Prinz-Regent, sämmtliche Prinzen unseres Königshauses und das hochlöbliche Officiercorps der Garde-Regimenter die hohe Jury bei den Preismarschaufführungen bilden, so liegt hierin schon hauptsächlich das Motiv, den Preismärschen das Recht der Armeemärsche einzuräumen, und dürfte es als eine besonders hohe Gunst anzusehen sein, wenn Se. Königl. Hoheit der Prinz-Regent schon im nächsten Jahre auf dem musikalischen Schlachtfelde die gekrönten Märsche zu Armeemärschen avanciren ließe. Welcher Sporn würde dies für alle die Militär- und Civilmusiker sein, die hinlänglich dazu ausgerüstet sind, gute Märsche zu componiren und zu instrumentiren, sich aber bis jetzt von der Preismarschconcurrenz fern gehalten haben! Sie würden aus ihrer Lethargie erwachen; ein bis dahin nie gekannter Wetteifer würde statt der alten immer wiederkehrenden Namen ganz neue hervorrufen, und dies wäre in der That auch sehr nothwendig, damit die Stimmen der Presse im In- und Auslande sich nicht zu der irrigen Annahme berechtigt fühlen, als könnten nur etwa acht bis zehn Militärmusiker in Preußen Märsche componiren, da doch Hunderte von Musikern in Preußen das Zeug dazu haben, gute, gediegene und kernhafte Märsche zu componiren.

Ein Comité aus Fachmännern sämmtlicher drei Militärmusikgattungen (welches zu erweitern wäre) hat die Verpflichtung übernommen, unparteiisch von den eingesandten Marschcompositionen zwölf der besten Märsche für Infanterie-, Horn- und Cavaleriemusik auszuwählen. Nach unserm Dafürhalten dürfte man höchstens sechs Märsche auf die engere Wahl bringen, da bei dem Abblasen von zwölf Märschen beinahe drei Stunden mit Rücksicht auf das Scrutinium vergehen, und die Jury beim Verhallen des letzten Tones vom zwölften Marsche unbedingt den Totaleindruck der zuerst geblasenen Märsche vergessen haben wird. Ueberhaupt müßte die Folge der Märsche am Aufführungstage durch das Loos bestimmt werden. Anzurathen wäre dem Comité, von vornherein nur solche Märsche auf die engere Wahl zu bringen, welche sich durch eine sangbare Melodie, gefälligen Rhythmus, Originalität in der Erfindung der Motive und einfache Instrumentation auszeichnen. Ein Comitémitglied dürfte auch nicht als Componist bei der Concurrenz auftreten. Nach dieser Analyse könnten für die Folge die Preismarschaufführungen fast die alleinige Pflanzstätte guter preußischer Armeemärsche werden, und sollte es sich erfüllen, so dürfte der im nächsten Jahre stattfindenden neunten Preismarschaufführung ein sehr günstiges Prognosticon zu stellen sein, da dann ein Jeder, der Beruf und Befähigung in sich verspürt, es als eine Ehrensache betrachten wird, auf dem musikalischen Schlachtfelde concurrirend erscheinen zu können.

Theodor Rode.

Aus Zwickau.

„Hätte ich doch nie gedacht, daß dieses kleine Zwickau trotz seiner alphabetischen Auszeichnung, eine der letzten Städte im Cannabich zu sein, beim Himmel, vielleicht die sechste in der Welt ist, die den „Paulus“ aufführt, und nicht etwa halb oder zwei Siebentel, wie Berlin, sondern ganz, wie es echten Zwickauern ziemlich“ — mit diesen Worten führte Robert Schumann 1837 im 7. Bande dieser Zeitschrift seine liebe Vaterstadt zum erstenmal in diesen Blättern ein. Unwillkürlich gemahnte es uns an diese Reminiscenz — einem andern, für unsere Zeit nicht minder großartigen Werke gegenüber steht Zwickau nach Weimar und Dresden gegenwärtig als die dritte Stadt da, welche Liszt's „Prometheus“ vollständig zur Aufführung brachte. Dieses „kleine Zwickau“ ist seit Schumann's Zeiten freilich ein ganz anderes geworden; an Reichthum und Größe emporgeblüht wie keine zweite Stadt Sachsens, ist auch Intelligenz, Kunstsinn und Kunstbildung so erfreulich gefördert worden, daß es nicht mehr blos mit Rücksicht auf den guten Willen, sondern mit sicherer Betonung des ganz respectablen Könnens beurtheilt zu werden verlangen kann.

Wenn wir es uns auch für ein anderes Mal aufsparen, der Schöpfung des Zwickauer Musikvereins, seiner vortrefflichen Organisation, seiner sicheren Leitung nach echt künstlerischen Principien, seiner fast ohne Ausnahme mustergültigen Programme ausführlich zu gedenken, und aus dem Resumé der gewonnenen Resultate einen kritischen Maßstab für die Kunststellung Zwickau's zu geben, so bezeichnet doch das in Rede stehende zweite diesjährige Concert des Musikvereins am 15. November mit der Aufführung des „Prometheus“ einen so erfolgreichen Entwicklungspunct dieses Instituts, daß wir diese eine Leistung für hinreichend halten, die Aufmerksamkeit auch in weiteren Kreisen auf Zwickau, als auf eine höchst achtbare Kunststation hinzulenken.

In verschiedenen Beziehungen mußte uns die Aufführung des „Prometheus“ von besonderem Werthe sein, es galt mit eigenen Augen die Ueberzeugung zu erleben, in wieweit die gangbaren Vorurtheile besiegbar seien, daß Liszt's Compositionen nur darstellbar von den Orchestern und Chorsängern ausgesucht weniger Hauptstädte, und nur zu genießen (oder auch nicht nach Befinden) von der Elite eines kunstaristokratischen Publicums. Und welchen Erfolg haben wir erlebt! Bei einem ganz unbefangenen Publicum, bei nur bescheidenen, sonst aber tüchtigen und von liebevoller Hingabe gehobenen Darstellungsmitteln, errang das ganze Werk einen so allgemeinen und durchschlagenden Erfolg, daß die Popularitätsfähigkeit desselben über allen Zweifel festgestellt ist. Ueber die äußere Gestalt des Werkes, das bereits bei Gelegenheit der vorhergegangenen Aufführungen in Weimar und Dresden in d. Bl. ausführlicher besprochen wurde, sei hier nur wiederholt: die Composition der Herder'schen Cantate „der entfesselte Prometheus“ war ursprünglich zur Theatervorstellung bei der Inauguration der Statue Herder's im Jahre 1850 in Weimar unternommen worden. Die Umgestaltung für den Concertgebrauch wurde durch Hinzufügung einer verbindenden Declamation von Richard Pohl vollzogen, die, im Anschluß an Herder's und theilweise an des Aeschylos Tragödie, die musikalischen Scenen in Zusammenhang bringt. Die Art und Weise, wie Pohl seine der ungleich überlegenen Wirkung der Musik gegenüber nicht etwa leichte Aufgabe gelöst hat, giebt einen neuen Beweis für sein glückliches poetisches Talent und

seinen feinen künstlerischen Tact. An die Ouverture, (Nr. 5 der symphonischen Dichtungen) reihen sich neun Chöre, jeder zeigt ein anderes Bild, bald sind es die klagenden Okeaniden und Dryaden, bald sind es tröstende und aufrichtende Stimmen, Bilder der Freude und der Lebenslust, die im fröhlichen Zug der Schnitter und Winzer erklingen, bald sind es wieder tiefsinnige symbolische Worte, welche des Prometheus irdisches Leid im verklärten Glanze seiner Apotheose als den Triumph der „Menschlichkeit“ preisen.

Welche Fülle der ergreifendsten Klagetöne, der wonnigsten Freudelaute, welcher bacchische Jubel und Freiheitsdrang, welche schwärmerische Naturbegeisterung, und wieder welche feierliche Erhabenheit und Majestät athmen diese Chöre! Auf eine erschöpfende Analyse müssen wir hier leider Verzicht leisten, bis die nahe bevorstehende Veröffentlichung des ganzen Werkes die Zugänglichkeit für weitere Kreise ermöglicht.

Franz Liszt hatte die Einladung angenommen, die Aufführung seines Werkes selbst zu leiten. Leider mußten wir aus seinem eigenen Munde vernehmen, daß er sich für die Zukunft noch mehr von allen auswärtigen Directions-Annahmen entfernt halten will. Außer Prag und Wien, wo er durch frühere Zusagen gebunden ist, werden seine Freunde ihn nicht mehr oft am Directionspulte zu begrüßen hoffen dürfen, um so mehr war Zwickau bemüht, dem gefeierten Meister sich für diese ehrenvolle Auszeichnung, die man nächst den freundschaftlichen Beziehungen zu dem Dirigenten des Musikvereins, Dr. Klitzsch, doch auch dem guten Rufe des aufblühenden Musiklebens Zwickau's zu verdanken hatte, erkenntlich zu beweisen. So gestalteten sich die Tage von Liszt's Anwesenheit zu einer Reihe von Festen, während welcher er der Mittelpunct allgemeiner Auszeichnungen und herzlicher Huldigungen war.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das am 1. December stattgefundene siebente Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses wurde durch die Mitwirkung der Frau Clara Schumann zu einem besonders genußreichen. Wir fanden ihr Spiel, mancherlei Gerüchten entgegen, noch ganz auf der früheren Höhe stehend. Einzelne verwischte Fortestellen ausgenommen, hatten sämmtliche Vorträge — sie spielte das oft gehörte G moll-Concert von Mendelssohn, die 32 Variationen, Op. 36, von Beethoven und die bekannte Gavotte von Bach — noch die volle Anmuth in Verbindung mit der bedeutenden geistigen Beherrschung jeder der unter einander so verschiedenen Aufgaben. Trotzdem, daß Mendelssohn's Concert, namentlich der erste Satz, äußerst rasch aufgeführt ward, trat doch Alles darin mit ganzer Klarheit hervor; die Gavotte wird stets in ungleich schnellerem Tempo öffentlich gespielt, als das Stück ursprünglich verlangt, was dabei an Charakter verloren geht, wird freilich für die hierbei unerläßliche äußere Wirkung gewonnen. Wir wollen auf die erstere Gefahr hin dennoch für die Wahl dieses Tonstückes dankbar sein. — Frl. Ida Dannemann wirkte an diesem Abend in sehr ungleicher Weise. Die Mozart'sche Arie: „Genug, ich bin entschlossen“, deren obligate Violinbegleitung Hr. Concert-M. R. Dreyschock übernommen hatte, wurde im Ganzen genügend von ihr gesungen, die Lieder des zweiten Theils: „Er, der Herrlichste von Allen“ aus dem Chamisso-Cyclus Schumann's und „Gretchen am Spinnrade“ von Schubert konnten dagegen bezüglich der leidenschaftlichen Erregtheit, die gerade diese Lieder vor allen Dingen erfordern, ganz und gar nicht befriedigen. In solchen Fällen gilt alle Correctheit Wenig oder Nichts, hier ist die Empfindung Alles. Frau Clara Schumann hatte die Liebenswürdigkeit, beide Lieder zu begleiten. — Die Orchesterwerke des Abends: Haydn's A dur-Symphonie Nr. 8, die Genoveva-Ouverture von Schumann und die Ouverture über Motive akademischer Lieder, welche letztere zur Feier des 450jährigen Bestehens unserer Universität, weniger wol eines etwaigen künstlerischen Gehaltes wegen vorgeführt wurde, ließen Nichts zu wünschen übrig. — Die Horneinsätze der Schumann'schen Ouverture sind zu schwierig, als daß hier eine Rüge wegen mangelhafter Ausführung am Platze wäre. V. L.

Leipzig. Das dritte Concert des Musikvereins „Euterpe“ am 29. November führte neben den Orchesterwerken: D dur-Symphonie ohne Menuet von Mozart, Ouverturen zu „Anakreon“ und „Euryanthe“, die sämmtlich recht gut gespielt wurden (wenn wir das verunglückte Paukensolo in letzterem Werke und so manche kleine Menschlichkeiten der Bläser in dem Cherubini'schen ausnehmen) einen bisherigen Schüler des hiesigen Conservatoriums, den Violinspieler J. Noch aus Warschau vor. Hr. Noch spielte das Allegro pathétique von Ernst und Paganini's Variations de bravoure mit großer Fertigkeit, aber auf dem nicht eben vortrefflichen Instrumente mit allzu dünnem, wenig ausgiebigem Tone und in den raschen Passagen verwischt und übereilt; jedenfalls wäre der Beifall nach dem ersten Stück wol etwas einzuschränken gewesen. Recht wackere Leistungen waren dagegen auch diesmal die Arie aus der „Schöpfung“: „Nun beut die Flur“, wie aus „Stradella“: „So wär' es denn erreicht“, gesungen von Frl. Elise Eicke. Ihre Stimme erschien bei ihrem diesmaligen Auftreten noch freier, voller als vor Kurzem; die Durchführung beider Sachen war technisch gebildet und dem jedesmaligen Charakter mit Verständniß angepaßt. V. L.

Berlin. Das erste Concert des Cyclus für ältere und neuere Claviermusik, zum Besten der Schillerstiftung von dem königl. Hofpianisten H. v. Bülow veranstaltet, fand am 25. November im Saale der Singakademie statt. Die von uns in d. Bl. schon rühmlichst erwähnte Altistin Frl. Albertine Meyer unterstützte dasselbe mit ihrem außerordentlichen Gesangstalente. Das Concert begann mit Joh. Seb. Bach's Orgelpräludium, von Liszt für Pianoforte übertragen und vom Concertgeber gespielt. Die Liszt'sche Uebertragung ist Geist aus dem Geiste Bach's. Wer diese majestätisch erbrausende Orgelcomposition dieses höchsten Meisters des Contrapunctes auf der Orgel spielen gehört oder selbst gespielt, wer diese Melodien, Modulationen im vollquellenden Reichthum der Harmonien, gleich einer organischen Naturentwicklung empfunden und gefühlt hat, der kann nur staunen, wie v. Bülow seine ganze Kraft durch den Vortrag dieses Werkes entwickelte. Wie v. Bülow es versteht, die Wesenheit aller Großmeister der Tonkunst durch sein Originalspiel zu vergeistigen, davon hat er wiederum unter begeisterndem Beifall eines zahlreich versammelten Auditoriums Zeugniß abgelegt. Er hat dabei noch ein fabelhaftes Gedächtniß, denn alle die schwierigen Compositionen dieses Abends spielte er in gewohnter Weise auswendig. Seit Liszt hatte es kein Claviervirtuose zu unternehmen versucht, einen Concertcyclus für Claviermusik, wie v. Bülow es hiermit gethan, zu veranstalten, und den Saal durch zahlende Zuhörer zu füllen. Es ist dies noch ein neuer Beweis dafür, wie das hiesige, kunstsinnige Publicum (einzelne Recensentenabnormitäten ausgenommen) das wahrhaft große Talent v. Bülow's zu würdigen versteht. Bei ihm brauchen wir nicht mehr besonders von seiner staunenerregenden Technik, seinen Verzierungen, Trillerketten, seinen Doppelläufen und Cadenzen, seinem mächtigen Anschlage, seinen Nuancirungen und anderen Effecten zu sprechen. In gewohnter selbstschöpferischer Auffassung gab er uns u. a. das Andante, Menuet und Gigue von Mozart. Mit unnachahmlichem Zauber offenbarte er uns durch Beethoven's selten gespieltes und gehörtes Op. 27, Nr. 2: „Sonata quasi una Fantasia“ des Componisten Seelenzustände. Die Chopin'schen Compositionen: Notturno Op. 55, Mazurka Op. 41 und Tarantelle Op. 43 wurden in ihrer eigenthümlichen Schwierigkeit mit Zartheit, Innigkeit und Melancholie vorgetragen. Von Chopin's bis jetzt unerreichten Nachfolger Liszt spielte v. Bülow die große und brillante Polonaise in E dur, nach deren Spiel v. Bülow unter stürmischem Beifall dreimal gerufen ward, worauf er noch: Réminiscenses du „Rigoletto“ de *Verdi* (Manuscript von Liszt) spielte. Großartig in der Gestaltung und Combination der Themata, fern von allem Phrasenthum, pikant und originell in der Harmonisirung, giebt uns Liszt in diesen Compositionen zwei Tongemälde, wie sie unserem Erachten nach geistvoller für Clavier noch nicht behandelt wurden, und so fand denn auch v. Bülow durch diese beiden Compositionen, die noch über Chopin'sche Schwierigkeiten hinausgehen, Gelegenheit, seine ganze geistige Fülle zu entfalten. Der große Beifall bei einem jeden Stücke war ein wohlverdienter. v. Bülow bediente sich zweier Bechstein'scher Flügel. Der zuerst gespielte Flügel hatte einen weichen, der zuletzt gespielte einen starken und kräftigen Ton. —

Frl. Albertine Meyer sang aus Händel's Oratorium „Semele“ (wol irrthümlich auf dem Programm als „Oper“ bezeichnet, da nach historischen Ueberlieferungen Händel seine „Semele“ am 4. Juli 1743 zum erstenmale in London als Oratorium aufgeführt hat) die Alt-Arie der Juno und zwei Lieder von Schubert und Schumann. Der Text des ersten Liedes: „Aufenthalt“ ist von Rellstab und der des zweiten „Loreley“ von Eichendorff. Die beiden meisterhaft componirten Lieder, voll Originalität, überraschender Wahrheit des Ausdrucks und feuriger Phantasie, wurden von unserer Sängerin nicht nur mit der äußersten Reinheit, Lieblichkeit und Biegsamkeit der Stimme vorgetragen, sondern auch tief empfunden und innig gefühlt. In der „Loreley“ erschütterte ihr Gesang durch eine imponirende Stimmfülle. Eine Sängerin, die wie Frl. Alb. Meyer Schubert'sche und Schumann'sche Lieder geistig zu erfassen und künstlerisch wiederzugeben versteht, verdient mit Recht, eine außerordentlich talentvolle Sängerin genannt zu werden. Hr. A. Holländer hatte die Begleitung dieser Gesänge übernommen. Mit Ungeduld sehnen wir uns nun schon nach dem zweiten dieser Bülow'schen Concerte; er bringt in all diesen Concerten nur solche Compositionen zu Gehör, die er anderweitig noch nicht gespielt hat. Theodor Rode.

Königsberg. Die musikalische Akademie gab — nach der sehr gelungenen Aufführung der „Schöpfung“ von Haydn — eine Soirée, in der nur Compositionen von Sobolewski zu Gehör gebracht wurden. Den Kernpunct bildete die „Vinvela“ nach einem Gedicht von Ossian für Chor, Soli und Streichinstrumente. Das für Königsberg neue, und für die dortige musikalische Akademie componirte „Vater Unser“ hat Sobolewski auf dem Oceane geschaffen; außerdem hörten wir an diesem Abende von ihm einige Clavierstücke aus den „Stimmen von Selma“, gemischte Quartette und Lieder für einzelne Stimmen. — Die HH. Japha, Harpf, Pabst und Hünerfürst brachten in ihrer zweiten Kammermusiksoirée u. a. auch ein Quartett von Veit zur Ausführung. — Das alljährliche Herbst-Concert der Frau Clotilde Köttlitz mit ihren gut gebildeten, zahlreichen Gesangsschülerinnen erwarb der Concertgeberin wieder wohlverdiente Anerkennung; wir hörten lauter gute Werke in lobenswerther Ausführung, besonders gut wirkten die Frauenchöre. Das Programm brachte: Motette für Frauenchor mit Physharmonika von Mendelssohn; Piecen aus „Faust“ von Spohr und dem „Vampyr“ von Marschner; Duette von Rubinstein; fünfstimmige Gesänge von F. Zander und vierstimmige von H. Pätzold für Frauenchor, schönwirkende Stücke; „Die Nonne“ von Franz Schubert für Violoncello, Clavier und Physharmonika; „Ich muß nun einmal singen“ von Taubert. — Die Haupt-Schillerfeier in Königsberg fand im Theater statt: den ersten Abend eröffnete ein Festspiel von Wichert und A. Stobbe mit lebenden Bildern, die unsere besten Maler der hiesigen Akademie gestellt hatten, und viel Beifall fanden; es folgte das auch bei Ihnen aufgeführte Festdrama von Apel. Am zweiten Abend wirkten das Theaterorchester, die musikalische Akademie und der Sängerverein in einem großen Concert auf der Bühne vereint, unter Leitung ihrer Dirigenten Laudien, Pätzold und Hamma. Die Ouverture zu „Tell“ von B. A. Weber; „Der Gang nach dem Eisenhammer“, Melodrama von demselben für Orchester mit Chor; Zelter's „Die Gunst des Augenblicks“ für Solo, Chor und Orchester; die Ouverture zur „Braut von Messina“ von Schumann; „Der Taucher“ von Schubert; einige Lieder von Reichardt und „Die Macht des Gesanges“ vom Romberg waren die hauptsächlichsten Nummern. Dann „Wallenstein's Lager“. — Am dritten Abend „Wallenstein's Tod“, Musik von A. Pabst, mit dem Pappenheimer Marsch und Epilog von A. Stobbe. Der Besuch des Theaters an den drei Abenden war ein so zahlreicher, daß die Direction in einer Nachfeier das Ganze wiederholen ließ. — Den Beschluß der Feierlichkeit bildete ein vom Comité veranstaltetes Festessen von Herren, das bei Wein und Gesang in schönster, begeisterter Geselligkeit die Theilnehmer bis zum Morgen vereinte. — Vor kurzem erfreute uns Ad. Henselt mit seinem Besuche; derselbe hat den Sommer seiner leidenden Gesundheit wegen in Ems und auf seinem Gute Gersdorf in Schlesien zugebracht und reiste nun zurück nach Petersburg, woselbst er in den höchsten Kreisen ein viel beschäftigter Lehrer ist. — Am Allerseelentage führte die musikalische Akademie in der Domkirche unter Pätzold's Leitung Cherubini's „Requiem“ in höchst gelungener Weise auf. Der Eindruck war ein seltener.

Jena. Nachdem zur Schillerfeier die Aufführung eines Festmarsches von Stade, Liszt's „Festgesang an die Künstler“, sowie der „Worte des Glaubens“, componirt von Stade, unsere musikalische Saison gleichsam eingeleitet, folgte am 27. November das erste akademische Concert. Die zweite Symphonie von Beethoven und Weber's Ouverture zur „Euryanthe“ wurden anerkennenswerth ausgeführt, wenn man bedenkt, daß nach so langer Pause im Sommer die in unserem Musikcorps stets wechselnden Kräfte jedesmal von Neuem wieder herangebildet werden müssen, — sicher nicht das geringste Verdienst unseres Stade. Dieser selbst spielte das Beethoven'sche C moll-Concert und das Bach'sche Concert im italienischen Styl und erntete begeisterten Beifall; der neue Concertflügel von Breitkopf & Härtel brachte sowol die kräftigen, wie namentlich auch die Gesangspartien zur vollsten Geltung. Eine Dilettantin, Frl. Voigt aus Weimar, erfreute uns durch ihr frisches, kräftiges und überaus wohllautendes Stimmmaterial, durch tüchtige Schule und Durchbildung, sie machte in allen drei Vorträgen: der Arie aus dem „Freischütz“, der Romanze aus „Euryanthe“ und Liedern von Schubert und Mendelssohn ihrem Lehrer Genast alle Ehre. — Soll ich nun noch des musikalischen Theils der hiesigen Schillerfeier näher gedenken, so habe ich zunächst des beim Einzug in die Kirche zu Gehör gebrachten schon früher nach älteren Melodien componirten Festmarsches von Stade, deßgleichen der Liszt'schen Ode „An die Künstler“ zu erwähnen. Beide Ausführungen gelangen vollständig. Das letztere Werk, das sich unmittelbar der Fischer'schen Festrede anschloß, verfehlte ebenfalls nicht eines tiefbedeutenden Eindruckes. Die Soli hatten die Hofopernsänger Caspari, Götze und Roth aus Weimar, sowie ein hiesiger sangeskundiger Dilettant übernommen. Der Componist selbst war im höchsten Grade über die gelungene Production zufrieden gestellt. — Die neue Composition Stade's: „Die drei Worte“ für Männerchor, Soli und Orchester, welche bei der Bekränzung der Schillerbüste zur Aufführung kam, ist in jeder Beziehung gelungen. Tief empfunden, mit innigen Melodien verwebt, erhebt sie sich am Schluß zu einem echt poetischen Schwunge, im gleichen Schritt mit des Meisters Dichtung. Hoffentlich sind beide Werke bald durch die Presse in alle deutschen Gesangsvereine besseren Geschmackes eingeführt. Zum Schluß noch komme ich zu der Liszt'schen Composition des Dingelstedt'schen Volksliedes, die von der Illustrirten Zeitung bereits veröffentlicht worden ist. In der ihm eigenthümlichen liebenswürdigen Weise kündigte er beim Festmahl dieselbe als seinen Toast an, der auch mit stürmischem Beifall entgegengenommen wurde. Roth aus Weimar sang das Solo, Schmidt, Caspari, Götze, Stade, Gille nebst Liszt, der die improvisorische Aufführung leitete und dabei weidlich mitwirkte, vertraten den Chor. Das Lied, hier besonders am rechten Platz, fand offene Ohren und Herzen und zündete allerorten.

Pesth, am 1. December. Wir können unsere Musiksaison nach dem von schönem Erfolge gekrönten ersten philharmonischen und dem gleichfalls günstig ausgefallenen Kammermusik-Concert der HH. Huber, W. Deutsch, Kirchlehner und Meldner als trefflich eröffnet bezeichnen. Freilich leiden wir auch auf musikalischem Gebiete an Zersplitterung lebensfähiger Kräfte; der Geist harmonischen Zusammenwirkens taucht nur sporadisch auf, und es bedürfte des Nymbus, der Thatkraft eines Liszt, alle die zerstreut vegetirenden Kräfte zum vollen, segensreichen Wirken ins Leben zu rufen. Erkel that jedoch mit dem wackeren Orchester unseres National-Theaters das Mögliche, Beethoven's A dur-Symphonie vergangenen Sonntag im ersten philharmonischen Concerte in würdiger Weise vorzuführen; als Köder für das Gros von Musikliebhabern mußte eine leicht gehaltene Coloratur-Arie aus Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploërmel“ und die Berlioz'sche heroisch ausgeführte Transscription der ungarischen Marseillaise, des Rakoczy-Marsches, mit in den Kauf genommen werden, während unser achtbares Streichquartett das Frank'sche Fis moll-Trio zur Geltung brachte. Doch wann, so fragen wir, soll endlich einmal auch nur eines der leichter ausführbaren Oratorien unserer Musiksaison den höheren mächtig erhebenden Adel verleihen, wann einmal wird unser Männergesangverein als Mitträger gigantischer Tonschöpfungen eine bedeutendere Wirksamkeit entfalten? Sechszehn Jahre vergingen, seit wir das letzte Mal Haydn's „Schöpfung“ gehört, und hätten hohe Festtage uns nicht seitdem Beethoven's „Christus am Oelberg“, oder die allwinterlich wiederkehrenden: „Sieben Worte am Kreuz“ zu Gehör gebracht, so erschienen uns oratorische Aufführungen jetzt nur als eine geistige Terra incognita. — Mit dem Genius besserer Musik wird bei uns nur zeitweilig kokettirt, das National-Theater zieht noch zu sehr am italienischen Leierkasten, und die Oper des deutschen Theaters ist weniger erträglich, als es ein Leierkasten in Figura sein kann. So ist die Sehnsucht nach einer besseren neuen musikalischen Aera gegründetermaßen um so allgemeiner, da bei uns der Sinn für classische Musik durch gelungene Ausführung sehr bald vorherrschend und bei edlem vereintem Zusammenwirken die dahin strebende Aufgabe eine lohnende sein würde. Als Novität sei bemerkt, daß Steger, die zitternde Stimmruine, im National-Theater, und im deutschen Theater die trefflich geschulte dramatische Sängerin Frau Haase-Capitain ungemein anziehen. J. F.

Eutin. Unser Gesangverein, gegen 40 Mitglieder stark, unter Direction des Hrn. Organisten Stiehl (früher in Jever), führte Anfang October den „Paulus“ auf, mit Hülfe Lübecker Gesanges- und Orchesterkräfte. Die Aufführung wurde von allen Seiten als eine gelungene bezeichnet, und in der That habe ich selten ein so gutes Zusammenwirken aller Gesangs- und Orchesterkräfte gehört; die Einsätze gingen präcis. Die Soli sangen: Frau Stiehl (Sopran), deren schöne Stimme und trefflicher Vortrag zu

lautem Beifall hinriß; Hr. Claußen (Tenor) aus Oldenburg und Hr. Hasse (Baß) aus Lübeck, welche Beide ihre Partien zur Zufriedenheit vortrugen. — Dieses günstige Resultat haben wir hauptsächlich dem Directionstalent unseres Stiehl zu danken, der mit regem Eifer die Uebungen unseres noch jungen Vereins leitet. Von früheren Aufführungen nenne ich bei dieser Gelegenheit: „Die Jahreszeiten" von Haydn, das Finale aus „Loreley", den 98. Psalm, das achtstimmige „Heilig" von Mendelssohn und das „Ave verum" von Mozart. Auch an der Schillerfeier betheiligte sich der Gesangverein im Verein mit der hiesigen und einigen ländlichen Liedertafeln. Das Programm des Concertes brachte u. a. den Mendelssohn'schen „Festgesang an die Künstler" und Romberg's „Glocke", der Unterzeichnete trug einen Prolog, gedichtet von Rector Dr. Pansch, vor und Frau Stiehl sang die Scene aus „Maria Stuart" von Zumsteeg. Sie sehen, unser musikalisches Leben steht hinter manchen größeren Orten nicht zurück, und darum werden Sie mir auch ferner zuweilen einen kurzen Bericht gestatten. H. Roese.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Vieuxtemps concertirt augenblicklich in Wien.

Im Hamburger Stadttheater debutirte Frl. Georgina Schubert aus Dresden als Amine. Sie hatte einen sehr günstigen Erfolg.

Karl Formes gastirt augenblicklich in Magdeburg.

In Liegnitz hat der Violoncellist Fr. Grützmacher aus Leipzig am 23. November in einem Concert unter Bilse's Leitung mitgewirkt; diesem Letzteren sind wiederholt Offerten von Warschau aus gemacht worden, denen er wahrscheinlich folgen wird.

In Berlin hat am 29. November die zweite Soirée für Kammermusik von Oertling und Becker stattgefunden, in der zwei Schülerinnen des Hrn. Dr. Schwarz: Frl. Klapproth und Frl. Giffhorn mit Beifall auftraten.

Am 27. November gab Alfred Jaell, wie wir schon in voriger Nummer erwähnten, sein Abschiedsconcert in Linz; er spielte darin u. a. Schumann's „Carneval" mit einem über alles Erwarten günstigen Erfolge, ferner Liszt's Cantique d'amour und die Fantaisie-Caprice von Chopin.

Die erste musikalische Soirée des Hrn. C. Debrois van Bruyck zu Wien, im Saale der Singakademie, brachte am 30. November: Sonate von L. v. Beethoven in C, Op. 2, Nr. 3, „Nachtgedanken", Gedicht von J. W. Goethe, „Der junge Schiffer", Gedicht von F. Hebbel, beide componirt von C. van Bruyck, Suite in E von Seb. Bach (Nr. 5 der französischen Suiten), „Der St. Georgs-Ritter", Ballade in zwei Theilen von L. Uhland, componirt von C. van Bruyck, Ungarische Rhapsodien von Fr. Liszt. Die Gesangsstücke wurden von Hrn. Olschbauer vorgetragen.

Am 1. December gaben die königl. schwed. Hofopernsängerin Frl. Ida Löwgreen und der Opernsänger Cesar unter Mitwirkung der Claviervirtuosin Frau Sylla bei Kroll's in Berlin ein Concert. Die dritte Soirée für classische Orchestermusik in der dortigen Singakademie fand an demselben Tage statt. Am 6. December gab der Sänger Hr. Rud. Otto im Arnim'schen Saale daselbst ein Concert, ebenso der Violoncellist Stahlknecht am 7. December.

Die Hirschberg'sche Gesangs-Akademie in Breslau gab am 29. November ein stark besuchtes Concert, unter Mitwirkung der Altistin Frl. Albertine Meyer, in dem ein Ave Maria für Chor und Blasinstrumente von Karl Reinecke zur Aufführung kam.

Im dritten Museums-Concert zu Frankfurt a. M. wirkte am 2. December Hr. Dionys Pruckner aus Stuttgart mit. Aufgeführt wurde u. a. auch: Ouverture, Scherzo und Finale von Rob. Schumann.

Die erste Zimmermann'sche Quartett-Soirée in Berlin brachte ein neues Quartett in G dur von W. Taubert.

Am 27. November fand im Berliner Opernhause eine Matinée zum Besten des Theaterchors statt.

Das zweite Gesellschaftsconcert in Wien unter Herbeck's Leitung brachte u. a. das Duett aus Wagner's „Fliegendem Holländer."

Alex. Dreyschock hat in Wien im Ganzen vier Concerte gegeben.

Die beiden bisher stattgefundenen Hellmesberger'schen Quartettsoiréen in Wien brachten u. a. Beethoven's Op. 130 und 136 und ein Quintett von Rubinstein (Manuscript).

Musikfeste, Aufführungen. Am 29. November ward in der Michaelskirche in München die Graner Festmesse von Liszt in einem Arrangement des Obermusikmeisters Streck aufgeführt.

In Znaym fand zur Schillerfeier am 10. November eine musikalisch-declamatorische Akademie im Theater statt, in der unter Leitung des städtischen Capell-M. Heinrich Fiby auch eine Festouverture und „An Emma", Lied für Tenor mit Violine und Pianoforte von diesem Componisten zur Aufführung kamen.

In Ratibor fand am 1. December eine Aufführung des Oratoriums: „Die sieben Schläfer" von C. Löwe statt.

Hofcapell-M. Schindelmeisser in Darmstadt hat die Musik zu einem Ballet vollendet, dessen Darstellung in nächster Zeit zu erwarten steht.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 1. December wurde im Hamburger Stadttheater zum erstenmal Flotow's „Der Müller von Meran" aufgeführt.

Am 26. November ist in der italienischen Oper zu Paris eine neue Oper: Il corioso accidente gegeben, die aus verschiedenen Rossini'schen Tonstücken zusammengesetzt sein soll. Auf Rossini's Wunsch ist das Werk, das ursprünglich seinen Namen als Componisten tragen sollte, Opéra arrangé sur des morceaux de M. Rossini par M. Berettoni genannt worden.

Jul. Erkel, ein Sohn des bekannten Capellmeister in Pesth, ist mit einer Oper „Almos" beschäftigt, nach einem Drama von Szigligeti.

In Darmstadt steht für den zweiten Weihnachtstag Wagner's „Rienzi" in Aussicht.

Am 1. December ward in Breslau Taubert's „Macbeth" zum erstenmal aufgeführt.

Literarische Notizen. Lassabathie, Administrator des Pariser Conservatoriums, hat eine Geschichte dieses Instituts herausgegeben.

Neue Kunstsachen. Von Louis Köhler ist soeben bei Schuberth und Comp. ein wohlgetroffenes Porträt erschienen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Hofcapell-M. W. Taubert in Berlin feierte am 30. November seine silberne Hochzeit; zahlreiche Beglückwünschungen und Geschenke, darunter eine noch ungedruckte autographische Composition Mozart's in einem Prachtbande, von den Sängerinnen Frau Köster und Frau Jachmann-Wagner dargebracht, erfreuten den Jubilar.

Der Clavierfabrikant J. B. Streicher in Wien ist vom Kaiser von Oesterreich zum k. k. Kammer-Pianoforteverfertiger ernannt worden.

Organist Langer in Leipzig ist bei dem 450jährigen Jubiläum von der Leipziger Universität zum Doctor promovirt.

Vermischtes.

Von der Leihanstalt für Orchestermusik von August Thümmler (Leipzig, Königsstraße 20) geht uns die Mittheilung zu, daß dieselbe, vielseitigen Wünschen entgegenkommend, unternommen hat, die bisher noch nicht durch den Stich veröffentlichten Orchesterstimmen von Liszt's symphonischen Dichtungen in correcter Abschrift zur leihweisen oder käuflichen Benutzung vorräthig zu halten. Bis jetzt liegen complet vor: „Orpheus", „Préludes", „Festklänge", „Tasso" und „Prometheus". Wir empfehlen dieses Unternehmen als eine wesentliche Erleichterung zur Aufführung seitens der Concertinstitute.

Man hat hie und da unsere Bemerkung in Nr. 22 (bei Gelegenheit einer Aufführung der Schumann'schen Ouverture zur „Braut von Messina" im Schützenhause) mißverstanden, und geglaubt, unser Tadel der Wahl dieser Ouverture gelte dem Werth oder Unwerth dieses Werkes selber; wir haben das nicht entfernt sagen, sondern vielmehr die Uebereilung des Dirigenten rügen wollen: ein derartiges bedeutendes Werk vor einem wenig vorbereiteten Publicum, nach einer einzigen Probe, und mit theilweise unzulänglichen Kräften, vorzuführen; den Mangel an Pietät haben wir rügen wollen, die jedem bedeutenden Geiste unter allen Umständen zu zollen ist.

Eine kritische Stimme in Berlin hat sich vor Kurzem etwa so vernehmen lassen: „So lange Schumann im Publicum keinen Anklang gefunden, konnte ich mich für ihn erklären; seit die Leute aber anfangen, Interesse für seine Werke zu gewinnen, ist es Pflicht, gegen ihn aufzutreten." Es ist eben Berliner Kritik.

In Kassel soll eine Spohr-Stiftung ins Leben treten, nach dem Vorbilde der Mozart-Stiftung zur Unterstützung hülfsbedürftiger Talente u. s. w. Man richte seine Aufmerksamkeit mehr auf Concentrirung der Kräfte!

Am 5. December ist Mozart's Denkmal auf dem St. Marxer Kirchhof in Wien, dessen Beschreibung wir vor einigen Wochen gaben, enthüllt worden.

Kritischer Anzeiger.

Instructives.

Für Pianoforte.

Gustav Flügel, Op. 54. Sonatine (in C) für Pianoforte. Leipzig, Carl Merseburger. Pr. 20 Ngr.

Theodor Krausse, Op. 75 und 76. Zwei instructive Sonaten für Pianof. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. à 22½ Ngr.

Julius Hallrein, Op. 6. Miniaturbilder, zwölf kleine Stücke für Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. à Heft 10 Ngr. cplt. 15 Ngr.

L. Steinmann, Op. 7. „Aus der Kinderwelt", acht leichte Clavierstücke. Potsdam, Riegel'sche Buch- und Musikhandlung. Pr. 12½ Ngr.

Karl Stein, Op. 3. Jugendklänge, leichte Sätze für das Pianof. Ebendas. Pr. à Heft 10 Ngr. cplt. 17½ Ngr.

Immortellen aus G. F. Händel's Werke für Pianoforte eingerichtet. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 15 Ngr.

J. S. Bach, Célèbre Gavotte (D moll). Anthologie classique tirée des Oeuvres de *Bach, Scarlatti, Händel* u. s. w. Berlin, Schlesinger. Pr. 5 Ngr.

Von den drei Sonatinen ist die von G. Flügel durch ihren charakteristischen, musikalisch feinen und eigenthümlichen Inhalt die bedeutendste. Sie besteht aus drei Hauptsätzen: einem à la Marcia, verknüpft mit einem Scherzando, einem Andante und einem Rondino. Alle drei werden durch kleine Uebergänge mit einander verbunden, so daß die ganze Sonate in einem Zuge gespielt werden kann. Jedem dieser Sätze liegen Verse von Uhland zu Grunde, welche den Titel des Werkes „Klein Roland" vollkommen erklären. Wir müssen gestehen, daß uns die Sonate recht gefallen, und freuen uns, daß mit ihr auch in dieser Form der Jugend Etwas geboten wird, was ihr in solcher Weise noch mangelte. Bei dem Unterricht kann man dieselbe nach Op. 36 von Clementi dem Schüler unter die Hände geben. — Die beiden Sonaten von Th. Krausse sind nicht ohne instructiven Werth, und Schülern, welche sich noch wenig in dieser Form bewegt haben, zugänglicher, als die vorige. Ihr Inhalt ist leichter faßlich und die Spielart eine bequemere. Op. 76 ist die beste von beiden, sie überragt Op. 75 durchgängig. Trotz der Anklänge, welche dieselbe einmal sogar an Beethoven hat, empfehlen wir dieselbe besonders. Die kleineren Stücke von J. Gallrein, L. Steinmann und Karl Stein sind alle für den Unterricht recht brauchbar. Neben dem jugendlich-kindlichen Sinn, welcher überall daraus hervorgeht, bestreben sich alle drei Componisten, ihre Schüler auf angenehme Weise einem ernsteren Weg zuzuführen. Man kann diese Stücke neben mechanischen Vorübungen fast alle in der Reihenfolge, die in den Compositionen oben angegeben sind, beim Unterricht anwenden. Die von Gallrein beginnen in der ersten Hälfte nur im Discantschlüssel. Nach der zweiten Hälfte können die von Steinmann, welche durch ihre natürliche und frische Auffassung viel Vergnügen bereiten werden, folgen. Die von Stein sind am schwierigsten und nähern sich gegen das Ende schon der ernsten, gebundenen Schreibart. Aus diesem Grunde reihen wir auch die Immortellen aus Händel's Werken als Instructives an, da sie dem Schüler nicht viel mehr Schwierigkeiten bieten, als die letzteren Stücke von Stein. Will man diesen Weg noch weiter verfolgen, so kann recht gut, bei talentvollen Schülern, die Gavotte von Bach nachfolgen. Die „Immortellen", Auszüge aus Händel's Oratorien, sind leicht und gut arrangirt. Die Gavotte, aus der Schlesinger'schen „Mustersammlung classischer Präludien, Fugen u. s. w." wird Manchem zu dem billigen Preise (⅙ Thlr.) gewiß erwünscht sein. Wir machen auf diese Sammlung, welche zwar hinsichtlich der genauen Bezeichnung des Fingersatzes von F. Liszt, Th. Kullak nicht ganz Wort hält (denn z. B. in der Gavotte ist keine Spur davon) besonders aufmerksam. C. P.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

H. Gottwald, Op. 5. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Bunzlau, Appun. (Ein Preis ist nicht angegeben.)

Es ist jedenfalls auch einem Bedürfnisse entsprochen, die Formen unserer Kammermusik einmal in einem so leichten, bescheidenen Gewand erscheinen zu lassen. Die Ausführung aller drei Instrumente beansprucht nur den allergeringsten Grad von Spielfertigkeit. Die Themen, von schlichter Natur und klarem Ausdruck, sind mit Geschick und Geschmack zur Gestaltung des Ganzen verwendet. Alle drei Sätze bewegen sich munter und wohlgefällig dahin. Anfänger erhalten hiermit eine wünschenswerthe Gabe zur Belebung und Vorbereitung für einen höheren Standpunkt der Leistungen. Rud. Viole.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Hallberger's Salon. Ausgewählte Originalcompositionen für das Pianoforte. Stuttgart, Ed. Hallberger.

W. H. Veit, Op. 48. **Romance** pour le Piano. Prag, J. Hoffmann. Pr. 12 Ngr.

Charles Wehle, Op. 49. **Etude de Salon** pour Piano. Prag, Ad. Christoph & W. Kuhé. Pr. 18 Ngr.

———, Op. 50. **3me Grande Valse** pour Piano. Prag, J. Hoffmann. Pr. 15 Ngr.

D. H. Engel, Op. 30 „Lebens-Freuden." Melodie für das Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 15 Ngr.

———, Op. 34. **Alla Polacca**, Clavierstück. Leipzig, Carl Merseburger. Pr. 12 Ngr.

Theodor Krausse, Op. 67. „Heimathsklänge". Idylle für das Pianoforte. Bonn, Simrock. Pr. 2 Frcs.

———, Op. 70. „Dämmerstündchen" für das Pianoforte. Ebendas. Pr. 1 Frcs. 75 Cent.

———, Op. 71. „Meine erste Wanderung". Tonbild für das Pianoforte. Ebendas. Pr. 1 Frcs. 75 Cent.

———, Op. 72. „Mein Gruß an die Ferne". Tonstück für das Pianoforte. Kassel, C. Luckhardt. Pr. 15 Ngr.

Bernh. Brähmig, Op. 5. Phantasie über das Volkslied: „Es ist bestimmt in Gottes Rath" für Pianof. Leipzig, C. Merseburger. Pr. 15 Ngr.

———, Op. 8. **La Fontaine**. Impromptu-Capriccio pour le Piano. Ebendas. Pr. 15 Ngr.

C. A. Brandts Buys, Op. 21. **Chant du Soir** pour le Piano. Rotterdam, W. C. de Vletter. Pr. 70 Cents.

W. Graf, Op. 31. **La Sylphide**, Caprice pour Piano. Prag, Christoph & Kuhé. Pr. 20 Ngr.

Joh. Schondorf, Op. 4. **Marcia di festa** p. i. Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Pr. 10 Ngr.

———, Op. 5. **Valse brillante** pour Piano. Ebendas. Pr. 15 Ngr.

———, Op. 6. **Sérénade du Gondolier** pour Piano. Ebendas. Pr. 20 Ngr.

C. Ed. Pathe, Op. 90 **Trois Illustrations de Mélodies polonaises** pour le Piano. Ebendas. Pr. 15 Ngr.

Von Hallberger's Salon liegen uns nur drei Hefte vor. Dieselben enthalten genau das, was der Prospect verspricht: „wirkliche Salon-Piècen der beliebtesten Componisten der Gegenwart", welche in der Ausführung nur eine gewöhnliche technische Fertigkeit beanspruchen und doch dabei brillant und melodiös sind. Die vorliegenden Hefte enthalten Beiträge von Lefébure-Wély, Robert Volkmann, Ch. Delioux, Paul Bernard, Ed. Röckel, Adrien Talexy, Emil Büchner u. A.; an den folgenden werden noch theilnehmen: A. Dreyschock, Eschmann, Frank, St. Heller, Jaell, Th. Kullak, Löschhorn, Moscheles, Rubinstein, Schulhoff, Clara Schumann, Thalberg, R. Viole und Willner. Bleibt die Verlagshandlung, selbst bei solchen Kräften, ihrem Versprechen treu (und auch dann ist nur das Beste zu wählen), so ist das ganze Unternehmen mit Freuden zu begrüßen. Die Ausstattung ist, dem Preise angemessen, höchst nobel. Man verpflichtet sich bei der Subscription zu 12 Heften, à 7½ Ngr., wovon jedes drei bis

vier Original-Compositionen enthält. — Die Romanze von Beit, ein nobles, anmuthiges Tonstück, empfehlen wir, unter den hier zu erwähnenden Werken, als das beste. Von Wehle heben wir nur Opus 50, den Walzer, hervor; sehr geschmackvoll gearbeitet, nähert er sich der Schulhoff'schen Manier, ohne deßhalb absichtliche Nachahmung zu verrathen. Unter den beiden Compositionen von D. H. Engel ist nur das Clavierstück Alla Polacca durch seine kernige Art zu empfehlen. Compositionen aber, wie Op. 30 „Lebens-Freuden", sind jetzt in großer Zahl vorhanden. Zu diesen zählen auch die sämmtlichen verzeichneten Werke von Theodor Krausse. Nach dem, was wir von diesem Componisten kennen, ist derselbe viel nutzenbringender für die Schule als für den Salon. Die Fantasie von B. Brähmig, über das Volkslied: „Es ist bestimmt in Gottes Rath", müssen wir dem schönen Liede gegenüber als verfehlt bezeichnen. Auf diese Weise, wie er mit demselben herumphantasirt, widerspricht es nicht nur dem Charakter des Liedes fast durchgängig, sondern auch dem guten Geschmack im Allgemeinen. Hingegen ist Op. 8 „La fontaine" nicht ohne Erfindung, Gehalt und Eigenthümlichkeit. Wenn Brähmig einmal mit sich selbst fertig, und sein Geschmack ein geläuterter geworden ist, läßt sich von ihm Etwas erwarten. Chant du Soir von Brandts Buys gehört unter die, Gott sei Dank! jetzt unausstehlich gewordenen Weltschmerz-Compositionen. Blasse Mondscheingestalten haben durch sentimentale Melodien, rhythmisch verzerrt, umgeben von nichtssagenden brillanten Tonschmuck, den gesunden Menschenverstand lange genug dupirt; möchten sie endlich einmal der gänzlichen Vernichtung anheimfallen. La Sylphide von Graf bietet nichts Besseres. In der Manier von Charles Voß geschrieben, wird es sich mit dessen Verehrern auch bald ausleben. Johann Schondorf flößt wieder Achtung ein. Obgleich erst Op. 4, 5 u. 6, erheben sich diese Werke doch schon weit über die gewöhnlichen Anfänge, formell wie harmonisch. Die Serenade läßt sogar in der Zukunft Tüchtiges erwarten. Er fahre so fort. Die Illustrationen von Pathe aber sind so gewöhnlich und trostlos, wie uns dergleichen kaum jemals vorgekommen. Mit Op. 90 nichts Besseres zu liefern, nimmt jede Hoffnung, selbst die der bestmeinenden Kritik. E. P.

Jul. Eggbard, Op 48. **Confidence.** Improvisation pour Piano. Erfurt, Fr. Bartholomäus. Pr. 7½ Ngr.

————, Op. 49. **Danse villageoise** pour Piano. Ebendas. Pr. 7½ Ngr.

————, Op. 50. **Souvenir à Paris.** Polka brillante pour Piano. Ebendas. Pr. 10 Ngr.

————, Op. 51. **Le petit babillard.** Scherzino pour Piano. Ebendas. Pr. 7½ Ngr.

————, Op. 52. **Chanson pastorale** pour Piano. Ebendas. Pr. 7½ Ngr.

————, Op. 53. **Au bord de la mer.** Impromptu pour Piano. Ebendas. Pr. 7½ Ngr.

Die vorliegenden Compositionen des Hrn. Eggbard sind meistens auf liedförmige Stylisirung basirt, und in allen ist das melodische Element vorwaltend. Die Melodien selbst sind nicht neu, doch klingen sie nicht unangenehm. Op. 50, Souvenir à Paris, ist etwas schwieriger zu spielen, als die andern Stücke, die bei angehenden Spielern im Unterricht dann und wann benutzt werden können. Der Componist nimmt es mit seinen Arbeiten sehr leicht, und eine gewisse Flüchtigkeit ist an allen zu tadeln. — d —.

Musik für Schule und Haus.

Stein, Karl, Sammlung von Liedern und Gesangsübungen für den Unterricht in höheren Schulanstalten, mit besonderer Rücksicht auf höhere Töchterschulen bearbeitet. Erstes Heft. Potsdam, A. Stein.

Nach dem Vorworte des Herausgebers ist es sein an sich gewiß löblicher Wunsch, dem Gesangsleben in den Volksschulen sowol, als auch in höheren Erziehungsanstalten eine reinere und edlere Richtung zu geben, ein schon von Vielen getheilter und angestrebter Wunsch. Nach seinem uns vorliegenden Werkchen hat er zur Realisirung dieses Vorhabens nicht umsonst gearbeitet, und es ist zu wünschen, daß sein Heftchen in die Hände recht vieler deutscher Knaben und Mädchen komme. Herausgeber ist nicht ein bloßer Sammler; er schreibt und giebt selbst nette Lieder und Canons, wie wir schon früher von ihm kennen lernten. Der Inhalt dieses ersten Heftes erstreckt sich über Folgendes: A) Vorkenntnisse zum Singen: Noten, Haltung ꝛc. B) Gesangsübungen auf die Sylben: da, ma, ni, po, te, la be. — Bis Seite 43 finden wir einstimmige Lieder mit eingestreuten Uebungen. Der Anhang unter C giebt Lieder, resp. Volksweisen, bis Seite 78. Schließlich stehen auch zweistimmige Lieder in gutem Satze, sowie Canons, recht melodisch und sangbar und am Ende finden wir das aus Mendelssohn's „Elias" arrangirte: „Sei stille dem Herrn".

Klauer, F. H., Volkslieder-Album mit leicht ausführbarer Clavierbegleitung bearbeitet und herausgegeben. Dritte und vierte Lieferung. Eisleben, F. Kuhnt.

Die dritte Lieferung, Nr. 48—74, bringt Altes und Neues in bunter Reihe. Da finden wir neben „Es ist bestimmt in Gottes Rath ꝛc." „Wer niemals einen Rausch gehabt ꝛc.". In Lieferung 4, Nr. 75—98, findet sich bei „Ach, wenn du wärst ꝛc." „Wie könnt ich dein vergessen ꝛc." — Variatio delectat! Die Clavierbegleitung ist leicht ausführbar und geschickt arrangirt. Wer im Besitze der ersten beiden Hefte ist, wird sich auch diese, von Klauer's Nachfolger, Hrn. Organist Rein, besorgte Fortsetzung anschaffen, um so ein billiges Ganzes zu besitzen.

Struth, A., Op. 71. Liedergrüße aus der Natur an kindliche Herzen. Mit leichter Pianofortebegleitung versehen. Leipzig, J. Tr. Wöller. Heft 1. Pr. 10 Ngr.

Nr. 1—15, wozu die Texte gut gewählt und zum Theil ergänzt sind. Eine einfach harmonische Begleitung ist den einfachen Weisen beigegeben. Tief-poetische Erzeugnisse erwarte man nicht. Es sind Naturanschauungen in einfachem, schlichtem Gewande, die doch auch im Kinde Höheres, resp. Tieferes wecken können. Zur Empfehlung des höchst correct ausgestatteten Werkchens sei noch der dem Auge wohlthuende Druck (Umlauf & Lüder in Leipzig) der Noten hervorgehoben; für Kinder recht zu berücksichtigen.

Volks-Kinderlieder mit hinzugefügter Clavierbegleitung. Den Kindern Robert und Clara Schumann's gewidmet. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr. — Die Bearbeitung Eigenthum des Verlegers.

Vierzehn weniger bekannte, mehre originelle, mit nicht allgewöhnlicher Clavierbegleitung versehene Volksweisen. Der Herausgeber ist nicht genannt, obschon man ohne Schwierigkeit seinen Namen finden wird. Jedenfalls hat der Mann Schick und Blick in dergleichen Arbeiten. Er möge mehr Hefte bringen. Die Ausstattung ist der Manen und Erben unseres Schumann würdig. — Dergleichen Verleger ehren sich selbst.

Anding, J. M., Op. 15. Männergesänge von verschiedenen Componisten. Zunächst für die oberen Classen höherer Lehranstalten ꝛc. Schleusingen, Conrad Glaser. Pr. 24 Ngr.

Der Herausgeber, ein ungemein thätiger, umsichtiger Kunstpädagog, sorgsam und zuverlässig im Sammeln, hat hier wiederum mit vielem Fleiß und Geschick ein recht brauchbares, nutzhaftes Werk zusammengestellt. Wir finden Altes und Neues in schönem Vereine. Daß bei solchem Umfange Ausdauer nöthig war, glauben wir ohne Versicherung der Vorrede. Der reiche Stoff wehrt dem Einerlei, das auch für die Schule nachtheilig und lähmend wirkt, der Ermüdung und Ertödtung nicht zu gedenken. Mit Genauigkeit sind biographische Notizen, Dichter und Componisten betreffend, beigegeben. Inhalt: 1) Tageszeitenlieder (Morgen- und Abendlieder); 2) Jahreszeitenlieder (Seite 16); 3) Naturlieder; 4) Frohsinn- und Geselligkeitslieder; 5) Wander- und Vaterlandslieder ꝛc. — Schließlich findet man auch kirchlich-religiöse Sachen, sowie Gesänge für Grab, Tod und Ewigkeit. Der Preis ist äußerst billig zu nennen.

Haupt, A., Sammlung zweistimmiger Lieder und Gesänge mit Clavierbegleitung. Zum Gebrauch für höhere Töchterschulen bearbeitet und herausgegeben. Berlin, Ferdinand Schneider.

Zweck dieser Sammlung soll sein: den Gesang, wie jeden anderen Lehrgegenstand, in den Bereich häuslicher Thätigkeit zu ziehen und dadurch größere Theilnahme und lebendigeres Interesse auch für den Unterricht in den Classen anzuregen. — Den Singstimmen ist eine leichte, zweckentsprechende Clavierbegleitung untergelegt und kann sonach jedes Lied auch einstimmig gesungen werden. Das Material der Sammlung giebt meistens Bekanntes. Den Reigen eröffnet Weber's: „Leise, leise ꝛc.", in F dur transponirt, in ¾ Tact wiedergegeben. — Abweichungen vom Originale hätten in einer Nota angegeben werden können. Die übrigen, auf 58 Seiten gegebenen 34 Lieder, sowie das erste, ebengenannte, werden in ihrer hübschen äußeren Form und nach Kenntnißnahme des inneren Gehaltes eine freundliche Aufnahme und warme Theilnahme finden.
R. S.

Bücher, Zeitschriften.

J. C. Lobe, Aus dem Leben eines Musikers. Leipzig, J. J. Weber, 1859. 292 S.

In ansprechender Weise verbreiten sich die vierzehn Kapitel dieses Buches über Biographisches und Kritisches. Der „wohlbekannte" Verfasser ist Autodidakt, und so wird die Schilderung seiner Entwicklung jedem Talente zur Lehre dienen, wie sie jedem, der ähnliche Verhältnisse an sich selbst erlebt, Vergnügen bereitet. Hierher gehören: Mein erstes Auftreten als Virtuos; Meines ersten musikalischen Werkes Aufführung; Meine erste Oper; Die Gespräche mit Hummel, Goethe und Zelter. Dazwischen fällt jene in verschiedenen Zeitschriften abgedruckte „Probe von Turandot" mit ihrem Quiproquo, wo der damals noch ganz jugendliche Autor das Goethe'sche Wort: „Schafft mir doch den Schweinehund aus den Augen", das dem betrunkenen Correpetitor gilt, auf sich bezieht. In diesem biographischen Theile liegt der Schwerpunct des Buches. Seine kritische Zergliederung der „Vierundzwanzig Tacte aus dem Wasserträger", von Osmin's Lied, der Donjuan-Ouvertuie, seine Philippica für Goethe's Charakter, die kurze Lebensbeschreibung Mendelssohn's und die letzten Aufsätze: das Ideal, Keine schlechten Operntexte mehr, Cousin, der französische Philosoph, über Musik sind leichte, gefällige Arbeiten, die wohlgeeignet sind, musikalische Bildung in weitere Kreise zu tragen.

J. M. Fischer, Musikalische Rundschau über die letzten drei Jahrhunderte. Leipzig, Veit & Comp. 1859. 192 S.

Eine harmlose, phantastisch aufgeputzte Plauderei über Allerlei — und noch Etwas. Wir dürfen vermuthen, daß diese Schrift, die dem dreihundertjährigen Jubiläum des Gymnasiums in Zweibrücken ihr Erscheinen verdankt, einen gemüthlichen alten Herrn zum Verfasser hat; dieser Umstand und daß derselbe Gymnasial-Professor ist, läßt uns über manchen musikalischen Schnitzer, über manche kritische Halbheit hinwegsehen. Die Schrift zerfällt in drei Theile; der erste verbreitet sich in wortreichen Phrasen über die „Wort- und Tonsprache zur Offenbarung des Geistes- und Seelenlebens, und die letztere als Mittel zur Verbreitung der Humanität"; der zweite führt die „Mittel zur schriftlichen Darstellung der Erzeugnisse der Tonkunst" auf; der dritte endlich gewährt, dem Titel entsprechend, eine musikalische Rundschau über die letzten drei Jahrhunderte der Tonkunst, in der wir aus früherer Zeit wenig hervorragende Geister vermissen, wenn auch das Gesagte überhaupt höchst mangelhaft ist — die meisten neueren Heroen: Schubert, Schumann, Berlioz, Wagner scheint der Verfasser dagegen noch nicht zu kennen. Möchte er recht bald das Versäumte nachholen! P. L.

Beim Beginn des 52. Bandes werden die verehrlichen Abonnenten der Zeitschrift ersucht, um Störungen bei der Versendung zu vermeiden, ihr Abonnement bei den respectiven Buchhandlungen und Postämtern gefälligst recht zeitig erneuern zu wollen.

Die Verlagshandlung von C. F. KAHNT.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von J. Schuberth & Comp., Catalog Karl Schubert h'scher und Louis Spohr'scher Compositionen.

Leipzig, den 16. December 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 25.
Einundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Kirchenmusik.

D. H. Engel, Op. 20. Winfried und die heilige Eiche bei Geismar. Oratorium. Text von Wilhelm Osterwald. Leipzig, C. F. Kahnt. Clavier-Auszug. Pr. 4 Thlr. Chorstimmen 1 Thlr. 22½ Ngr., Solostimmen 17½ Ngr., Textbuch 1½ Ngr.

Es ist in den letzten Jahren in d. Bl. und an manchen anderen Orten beklagt worden, daß durch die Verbreitung und den wachsenden Einfluß des Männergesanges, der neben seinen guten Seiten so manches unkünstlerische Element in sich faßt, die Pflege des gemischten Chorgesanges einen harten Stoß erlitten hat. Der Hang zum Vulgären, der so schnell überhand nimmt und so schwierig auszurotten ist, hat in jenen zahlreichen „heiteren" Gesängen seine Befriedigung gefunden, die, zu gleicher Zeit von Männergesangvereinen und den Bänkelsängern der Leipziger Messe gehegt und gepflegt, hier wie dort ihr allzeit dankbares Publicum finden. In solchen Zeiten hilft alles Abmahnen wenig; nur die Componisten selbst vermögen zu helfen, indem sie durch möglichst volksthümlich gehaltene, aber in einem besseren Geiste empfangene Tonwerke der weiteren Verbreitung jenes Unwesens steuern. Zu diesen Werken im besseren Sinne ist das in der Ueberschrift genannte weltliche Oratorium zu zählen, das bereits mehrfach in diesen Blättern genannt, und über dessen Aufführung an verschiedenen Orten schon berichtet wurde, das wir aber hier noch einmal des Weiteren vorführen, einmal, um wiederholt die leichte Ausführbarkeit desselben, die eigenthümliche neue Gestaltung in einem noch wenig gepflegten Genre, dann auch, um neue Gesichtspuncte, die sich aus dem Inhalte desselben ergeben, näher ins Auge zu fassen. Was zunächst die leichte Ausführbarkeit betrifft, so ist dieselbe bereits durch die verschiedenen Aufführungen, — in Concert und Kirche — namentlich auch an kleinen Orten, erwiesen. Der Text, trotz mancher Reminiscenzen an Goethe's „Walpurgisnacht", erweckt doch auch ein eigenes Interesse, er ist von schöner Empfindung und dankbar für die musikalische Behandlung. Die Musik ist von ansprechender Erfindung, und bei aller Abwechslung in Ausdruck und Mitteln doch von keinerlei Schwierigkeit. Dieser letztere Umstand empfiehlt das Werk allen kleineren Vereinen, die nicht durch Massenwirkung imponiren können, oder bedeutende Solisten zur Verfügung haben. Die Sologesänge vertheilen sich auf einen Sopran (Priesterin), Alt (ein heidnisches Weib), Bariton (Winfried) und Baß (ein heidnischer Priester); sie sind sämmtlich ohne Schwierigkeit auszuführen. In den Chören herrscht durchgängig Homophonie, wo eine Fuge eintritt, da ist ihr Thema gefällig und die Durchführung von kurzer Dauer. So kann es nicht fehlen, daß „Winfried" bald ein Gemeingut aller Vereine werde.

Die ziemlich kurze Instrumental-Einleitung führt uns in einer gemessenen, ernsten Weise im pp die Stille von Wodan's heiligem Haine vor, nach einiger Zeit vom geheimnißvollen Rauschen der Violinen unterbrochen, in trefflicher Färbung: sie leitet ohne Pause zu den Eingangsworten des heidnischen Priesters über: „Im Winde rauscht", die auf solche Weise die Tonmalerei ergänzen; der Chor schließt sich an, und mit den Worten: „In Windesweh'n, in Laubes Lispeln" treffen wir zuerst eine der später noch oft vorkommenden fein empfundenen Stellen, die bei aller Einfachheit einer sofortigen Wirkung nicht verfehlen können; — „in Sturmes Sausen" folgt unmittelbar und in Chor und Begleitung contrastiren Gewalt und Aufruhr auf das Trefflichste gegen die vorhergegangene Stelle. Ein langsamer Zwischensatz: „Dein Segen strömt" will uns weniger gefallen, er ist zu weich, zu schlicht für den Chor der Heiden, und hier wie in allem Folgenden vermissen wir den rechten Gegensatz zu den Gesängen der Christen; — mit diesem Mangel der scharfen Charakteristik fällt natürlich auch ein bedeutender Hebel der Wirkung im Großen und Ganzen fort. Doch wir müssen uns kurz fassen: ein effectvoller Rhythmus trägt im Verlaufe desselben Chores die Stelle: „den Gottesgrimm fürchtet der Gottesfrevler", wir können uns bei ihm, wie bei vielen ähnlich hervortretenden des Weiteren nicht aufhalten, und heben nur noch den Doppelchor der heranziehenden Christen und der Heiden, Winfried's Gesang in Nummer 6, den folgenden Doppelchor, den außerordentlich wirksam rhythmisirten Frauenchor der nächsten Nummer; den Instrumentalsatz, als Winfried die Eiche fällt und den sich anschließenden wahr und kräftig gezeichneten Chor der Heiden: „Der Schlag des Schreckens", das Solo des Heidenpriesters in der zwölften Nummer, endlich den lieblichen Schlußchor, den beide Chöre gemeinsam singen, hervor — die Bekehrung der Heiden aus wilder Rohheit zur milden Sanftmuth der Christen ist auf der

Bahn mannigfaltiger Stimmungen erreicht; das ist der Inhalt des Werkes. Man wird aus dieser Skizze schon die echt dramatische Haltung des Ganzen erkennen. Im Einzelnen ist jedoch Wesentliches zu rügen; ein Grundfehler ist namentlich der Umstand, daß der Mittelpunct, das Fällen der Eiche, nicht vor den Augen des Hörers vor sich gehen kann; nur für den Fall, daß der Componist eine scenische Aufführung, also eine Oper, beabsichtigt hätte, durfte er — und auch dann nur mit theilweiser Berechtigung — das Grundmotiv in einen Naturvorgang legen; wie die Sache vorliegt, kann die noch so charakteristische Tonmalerei nicht für den Mangel der unmittelbaren Erfassung des Geschehenden entschädigen, und so wird dem künstlerischen Gedanken die Spitze abgebrochen.

Wir bemerkten schon vorhin, daß wir diese Gelegenheit wahrnehmen möchten, einige neue Gesichtspuncte, soweit der beschränkte Raum dies zuläßt, aufzustellen und näher zu betrachten. Dahin gehört die Frage, welche Stoffe sich am besten zum weltlichen Oratorium eignen, und ob dieses Genre überhaupt künstlerisch berechtigt sei. Das letztere ist unbedingt zu bejahen, sobald wir dafür bestimmte Grenzen zu ziehen vermögen, d. h., sobald wir eine Gattung von Texten finden, die gleichweit abstehen von dem eigentlich dramatisch-handelnden der Oper, wie von dem rein empfindenden und lyrisch malenden der Cantate u. s. w.; das aber werden solche Stoffe sein müssen, die mit Ausschluß aller scenischen Ausrüstung einen bestimmten Gedanken, einen geistigen Kernpunct, etwas Geschehendes im Bereiche des Geistes, nicht des Lebens dem ganzen Umfange nach darzustellen im Stande sind. Es ist leicht nachzuweisen, wie bis jetzt viele, auch bedeutende Tonsetzer von diesem Grundgesetze, das jeder Kunstgattung ihre eigenen Bedingungen, ihre eigene Wirksamkeit, ihre eigene Sphäre anweist, abgewichen sind und sich dadurch selbst den Boden unter den Füßen weggezogen, sich der eigentlichen Wirkung beraubt haben. Es ist ferner leicht zu erklären, daß aus diesem Grunde Dramenstoffe, wie „Comala" von Gade, von den Händel'schen oratorienartigen Dramen zu schweigen, ihrer besten Wirkung im Concertsaale entbehren mußten, daß andere, wie Mendelssohn's „Walpurgisnacht" oder die Werke für Männerchor von Felicien David und W. Tschirch, die den Menschen in seinem Verhältniß zur Natur, in lyrischer Auffassung, darstellen, nicht den Gipfelpunct dieses eigenthümlichen Genres bezeichnen können. Bloße Naturschilderungen, wie Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt", Gade's „Frühlingsbotschaft", Hiller's „Geist über den Wassern" und der Schubert'sche „Nachtgesang" fallen in das Gebiet der Cantate, nicht in das hier in Frage stehende des weltlichen Oratoriums. Hier ganz hinein gehört aber Gade's „Erlkönig", denn in diesem Werke tritt die Naturschilderung nur als Hintergrund, das Walten der Geister, die Stimme des Schicksals als thätige Macht auf; hierhin recht eigentlich gehört die wenig bekannt gewordene „Hermannsschlacht" von Mangold, „Columbus" von Fel. David, „Des Sängers Fluch" und vor Allem „Paradies und Peri" von R. Schumann und eine weite Perspective eröffnet sich hier zugleich für die Componisten der nächsten Zukunft. Wir möchten das Element, auf dem dieses weltliche Oratorium ruht, das epische nennen, im Gegensatz zum dramatischen der Oper, und mit dieser Bezeichnung bietet sich das ganze Gebiet der Geschichte mit ihren Helden und die reiche Mythen- und Sagenwelt, die ebenso reiche Fülle der deutschen Dichtung, mit ihren Balladen und Romanzen dar. Uhland steht da in erster Reihe, und auch in den Werken des Orients sind noch die schönsten Perlen übersehen. Freilich: nicht in dem ursprünglichen Gewande der dichterischen Erzählung werden diese Stoffe gelassen werden dürfen, sie müssen vielmehr frei bearbeitet, die Personen in Wechselbeziehung gesetzt, die fortschreitende Handlung je nach den Umständen durch melodramatische Begleitung unterbrochen werden; das setzt ein inniges Vertrautsein des Componisten mit den Gesetzen der Dichtkunst, oder doch ein enges Zusammenleben von Componist und Dichter voraus, und wenn dieses letztere das einzige Resultat bei der Verfolgung unserer Andeutungen wäre, so hätten wir damit schon Viel gewonnen.

Peter Lohmann.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Leopold Damrosch, Op. 8. Zwölf Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Weimar, Kühn. Heft I. 1 Thlr. Heft II. 25 Ngr.

Konnte schon über die von dem Componisten bereits früher veröffentlichten und in d. Bl. besprochenen Lieder nur Günstiges sowol rücksichtlich der Richtung des Componisten im Allgemeinen, als auch insbesondere in Bezug auf den Geist und die poetisch-schöne Auffassung der Texte gesagt werden, so ergreift Referent mit noch größerem Vergnügen die Feder zur Anzeige und Besprechung des vorliegenden Werkes. Begegnen wir im Liederbereiche heutzutage wirklich Bedeutendem nur in einzelnen Fällen, finden wir, daß selbst manche Componisten, denen der Weg zum Höheren sich öffnete, bezüglich der schöpferischen Kraft von ihrer erklommenen Höhe wieder herabsinken, so daß durch die nachfolgenden Spenden ihrer Muse keine Weiterförderung in der Kunst, kein wirklicher Gewinn für diese Gattung gegeben wurde, so muß eine Gabe, in welcher sich ein wirklicher Fortschritt klar und eindringlich ausspricht, um so freudiger begrüßt werden. Zuvörderst sei daher hervorgehoben, daß in den Liedern eine wirkliche Productivität enthalten ist, ein Punct, der allein schon schwer ins Gewicht fällt, wenn man bedenkt, wie die meisten Liedercomponisten sich damit begnügen, ein wohlklingendes Gewand den Textesworten anzulegen, unbekümmert um eine intensivere Erfassung und Ausprägung der Stimmungen, wodurch doch eine Composition zunächst auf Geltung Anspruch machen kann. Zugleich ist mit dieser Productivität eine Fülle von tiefer Empfindung, eine Gefühlsenergie ausgesprochen, die den Liedern den Namen wirklicher Kunstgebilde sichert, eine Wärme, die den Hörer sofort von der Wahrheit überzeugt, und durch ihre belebende Kraft zündend zu fesseln weiß. Demnächst enthalten aber diese Lieder auch gegen die früher erschienenen einen bedeutenden Fortschritt insofern, als die Einheit von Wort und Ton noch prägnanter hervortritt; zugleich bemerkt man auch eine weit reichere musikalische Gestaltung, die trotz der innigen Verschmelzung von Wort und Ton in überraschender Weise zu Tage tritt. Es darf hier nicht von Begleitung die Rede sein, sondern die harmonischen Gewebe, die schönen Verzierungen, die bald loser, bald inniger das Lied umgeben, und dasselbe nach Nothwendigkeit verschiedenartig nuancirt erscheinen lassen, gehen aus dem Ganzen organisch hervor; sie sind nicht angebildet, sondern ihrer Natur nach mit demselben verwachsen, so daß man ihre Nothwendigkeit, ihre künstlerische Berechtigung empfindet. Hierbei bleibe nicht unerwähnt, welcher Reichthum in der Erfindung sich kundgiebt, wie viel Neues der Componist nach dieser Seite hin zu geben vermag, wie gerade durch dieses Moment seine Werke an Reiz

gewinnen und der Phantasie des Hörers, wie es das Wesen der Kunstgebilde erheischt, von der sinnlichen Seite her Vorschub leisten und dadurch wiederum der ideellen Auffassung zu Hülfe kommen. Denn diese sinnliche Seite ist der Kunst unentbehrlich; je reicher die Begabung in dieser Hinsicht ist, desto schönere Erzeugnisse erstehen im Verein mit einer dem Ideellen zugewandten Auffassung. Ein wesentlicher, diesen Liedern zu vindicirender Vorzug ist ferner die Objectivität. Hierin zeigt sich den früheren Liedern gegenüber ein bedeutender Fortschritt. Den verschiedenen Dichterindividualitäten verschiedenartige Stimmung und Gestaltung zu verleihen, ist dem Componisten so sehr gelungen, daß er gerade hierin gegen die ganze Reihe neuerer Liedercomponisten Front macht, Robert Franz nicht ausgenommen, der bei allen Vorzügen, die seine Lieder enthalten, doch nach und nach einer Manier verfallen ist. Oder finden wir nicht etwa in seinen Liedern fortwährend gemachte Harmonien, drückende Begleitung im Bach'schen Styl, immerwährende häufig angebrachte Kirchenschlüsse? Bekunden nicht etwa Andantes und Andantinos weniger die verschiedenen Dichter, als vielmehr das subjective Gewand des Componisten? Trotz des Vortrefflichen der Franz'schen Lieder, das ihm unter den neueren Liedercomponisten unbedingt einen Hauptrang zuweist, darf doch nicht unerwähnt bleiben, wie wirkliche Kunstwerke auch auf lyrischem Gebiete der Objectivität nicht entbehren können. Von diesem Gesichtspuncte aus betrachtet, nehmen daher die Lieder von Damrosch, im Verein mit ihren übrigen Vorzügen, unter denen der der musikalischen Erfindung vorzugsweise zu nennen ist, eine bemerkenswerthe Stellung ein.

Werfen wir noch einen Blick auf die einzelnen Lieder. Eine reiche Fülle von Wärme und tiefer Empfindung liegt in Nr. 1: „Ich liebe Dich" von Rückert, das eben hierdurch, sowie durch seine Einfachheit, sofort zündet. Sehen wir von diesem Hauptmomente sofortigen Eindringens ab, so wird Jeden die Uebereinstimmung von Wort und Ton, die ins Herz schlagende Declamation sympathisch berühren. Außerdem ist die Art des Rückert'schen Empfindens merkwürdig getroffen; es ist eine Musik darin niedergelegt, wie sie aus des Dichters Worten uns entgegenweht. Diesem ersten Liede, das durch seine zündende Einfachheit bezeichnend den Reigen eröffnet, stehen gleich bedeutend zur Seite, rücksichtlich ihrer Einfachheit, Nr. 4, „An ein schönes Mädchen" von Lenau und Nr. 9, „Lied" von Peter Cornelius. Wunderbar ergreifend wirkt das Lenau'sche mit seiner von Melancholie durchzogenen Innigkeit und weichen Hingebung, sowie das von P. Cornelius durch die Fülle echt deutschen Fühlens und Empfindens. In diesem letzteren sei der Accord bei dem Verse: „Bleib ich ewig auch vertrieben" zu dem Worte: „vertrieben" als höchst charakteristisch bemerkt, der dem Gedanken die trübe Färbung durch einen einzigen Zug verleiht, wie ein Maler durch einen einzigen Strich an geeigneter Stelle dem Bilde die nöthige Nuance zu geben vermag. Reicher ausgeführt, leidenschaftlich aufgeregt ist das Lenau'sche „Meine Furcht" Nr. 2. Die Farben sind, wie wir im Gedichte es finden, stärker aufgetragen. Der Trotz, der den Elementen sich entgegensetzt, ist in prägnanten Zügen gemalt, doch er bricht sich vor diesem einen Wort: „Ich liebe Dich nicht mehr!" Hier hat der Componist bis in die feinsten Fasern den Dichter reproducirt, es ist ein treffendes, poesievolles Gemälde, das seiner Wirkung im Privatkreise wie im Concertsaale sicher sein kann. Die beiden andern von Lenau „Neid der Sehnsucht" Nr. 3 und „An *" Nr. 5, stehen dem vorgenannten nicht nach, die Stimmung ist umflorter, aber eine gesteigerte Empfindung, eine heiße, nur unerfüllte Gluth lodert aus ihnen. Vielleicht ist hie und da die Farbe vom Componisten zu grell aufgetragen; der harmonische Aufbau leidet bisweilen an einer gewissen Ueberschwenglichkeit, wozu freilich der Dichter in seinem schmerzvollen Seelengemälde Anlaß bietet. Dagegen durchzieht das sechste „Trost" von Zedlitz wieder ein milder, versöhnender, beruhigender Geist. Die Grundstimmung des Gedichtes ist in ihrem innersten Kern getroffen. Ein prächtiges, süßes Frühlingswesen verkündigendes, von zarten Harfenklängen getragenes Lied ist „Lenzes Lust" von K. Groth, Nr. 7; es athmet ein überaus poesievolles Frühlingsahnen. Das „Lied" von H. Lingg hat der Componist vielleicht etwas zu herbe in der Stimmung getroffen, obschon in seiner Weise bedeutend ausgeführt. „Am Clavier" von K. Groth gehört zu den originellsten der Sammlung; das träumerische, phantasiereiche Wesen ist auf überraschende Weise dem Gedichte abgelauscht. In dem Liede „Dein auf ewig" von C. Rückert spricht sich wieder eine tiefe Empfindung aus, die dem Gedichte bis in die feinsten Nuancen folgt. Den Schluß der Sammlung bildet ein von der muthwilligsten Laune des Humors getragenes Stück, „Zaunstudien" von R. Reinick. Es trifft sich in vielen Fällen, daß dem Empfindungsvollen, tief Ernsten zugewandte Naturen im Gebiete des Humors eine unglückliche Rolle spielen. Der Componist des vorliegenden Stückes beweist aber das Gegentheil davon. Die Composition ist ein von der besten Laune eingegebenes Lied, das für den Vortragenden sich äußerst dankbar erweist.

Emanuel Klitzsch.

Bücher, Zeitschriften.

August Wilhelm Ambros, Zur Lehre vom Quinten-Verbote. Eine Studie. Leipzig, Heinrich Matthes.

„Im richtigen Gefühle für das Wesen der Folge schließt die Quintparallele sich schon von selbst aus" — sagt Hauptmann in seinem Werk: „Die Natur der Harmonik und Metrik;" und darum wäre denn wol obengenannte Schrift ganz überflüssig, vorausgesetzt, daß „richtiges Gefühl" ein Gemeingut Aller wäre. Aber es giebt nicht allein Meister und geniale Naturen auf der Welt; in dem Reichthum der Erscheinungen finden sich auch „unklare" Anfänger und Dilettanten; für diese muß das formulirte Gesetz an die Stelle der instinctiven Wahl treten, für diese und außerdem für die von Jahr zu Jahr anwachsende Zahl der Musikhistoriker und musikalischen Fachschriftsteller bietet die kleine Schrift von Ambros Regeln, geschichtliche Beispiele, Verbot und Gewährung zu gleicher Zeit. Von den Zeiten der Hucbald und Guido an bis in die neuesten Bestrebungen hinein verfolgt unser Verfasser auf dem kleinen Raume von 60 Seiten die Wandlungen, denen auf verschiedenen Entwicklungsstufen der Musik das Quintenverbot ausgesetzt gewesen ist; er weist nach, wie Pedanterie und Dürre an Erfindung und Originalität das Verbot geschärft und die Form über den Geist erhoben, dann wieder, wie die überschießende Schöpferkraft die Regel bei Seite geschoben, um eines höheren Planes willen die kleine Unregelmäßigkeit sich gestattet, oder im Feuer der producirenden Begeisterung dergleichen Formfehler nicht beachtet hat. Wir würden das Büchlein selber wiedergeben müssen, wollten wir den ganzen historischen Gang verfolgen. In der Voraussetzung, daß jeder Musiker und Musikfreund ohnehin von dem Original Einsicht nimmt, beschränken wir uns hier darauf, mit einigen Bemerkungen am Schlusse desselben zugleich den Kern des Ganzen vor Augen zu

führen, und empfehlen das hübsch ausgestattete Büchlein angelegentlichst.

„Der Künstler — sagt der Verfasser — und der Mensch überhaupt darf innerhalb des Gesetzes Alles, außerhalb des Gesetzes Nichts, denn das ganze Sein ist ein Vernunftreich, ein Reich des Gesetzmäßigen. Aber das Gesetz besteht nicht in selbstgezogenen Schranken, die man nach Belieben enge oder weit machen kann, sondern in dem, was die ewige Vernunft gut heißt. Wenn in der Musik Etwas den Beweis liefert, wie schädlich es sei, sich dogmatisch mit der überlieferten Regel zu begnügen, statt den tiefsten Grund der Sache zu prüfen, so ist es das Quintenverbot. — Es gab eine Zeit, wo man Quintenfortschreitungen ohne Grund vermied; wir sind heutzutage fast schon so weit, sie ohne Grund aufzusuchen. — Eines so schlecht wie das Andere. Wer über den Grund der musikalischen Gebote und Verbote in sich klar ist, braucht sich nicht vor den getrockneten Schlangenbälgen zu fürchten, deren der Ophiuchus der alten Schule ein ganz stattliches Naturalienkabinet beisammen hatte." Schließlich empfiehlt Ambros, den Grundsatz festzuhalten: „Wo sich in einem Tonstücke die nach der herkömmlichen Schulregel unzuläßige Quintenfortschreitung findet, hat sie so lange die Vermuthung gegen sich, fehlerhaft zu sein, als nicht die vollkommen zweifellose Berechtigung derselben klar begründet vor Augen liegt. Hierin möge jeder Tonsetzer die nachdrücklichste Aufforderung finden, Quintenfolgen nicht anders anzubringen, als wenn er über ihre Anwendung mit seinem künstlerischen Gewissen im Reinen — noch mehr: wenn er im Stande ist, diese Anwendung nach den Grundgesetzen der Kunst als wohlbegründet nachweisen zu können. — Dem Schüler aber wüßten wir nichts Besseres zu rathen, als sich einstweilen ganz strenge an die Schulregel zu halten, und Quintenfolgen, welche diese Regel verbietet, zu meiden; denn der Schüler stürzt und bricht den Hals, wo der Meister festen und sicheren Schrittes zum Ziele schreitet."

Von den zahlreichen Citaten in fremden Sprachen hat der Verfasser am Schlusse die Uebersetzungen beigefügt; und da überdies der an und für sich schon interessante Gegenstand in eine geistreiche, öfters von Humor gewürzte Sprache gekleidet ist, so wird ein zahlreicher Leserkreis durch diese Schrift Belehrung und Anregung finden können, und damit auch die Theorie weitere Pflege erhalten. Wir Alle wissen, daß gerade nach dieser Seite hin noch Manches nachzuholen, daß vor allen Dingen die bloße Genußschwelgerei in den Hintergrund zu drängen, die künstlerische Einsicht aber zu pflegen ist

Aus Weimar

Seit dem October ist auch bei uns ein reges musikalisches Leben wieder erwacht. Während der Sommersaison waren Genüsse von guter Musik ziemlich selten. Rühmliche Erwähnung verdienen indeß die Concerte der Militaircapelle und das Corps der Stadtmusiker, welche beide auch den Werken der neu-deutschen Schule Rechnung zu tragen suchen. So hörten wir Compositionen von Wagner (Ouverturen zum „Fliegenden Holländer" und „Tannhäuser", Marsch aus der letzteren Oper, erstes Finale aus „Lohengrin", Einleitung zum dritten Act), Goethe-Marsch, Weimars Volkslied, Huldigungsmarsch 2c. von Franz Liszt, Fragmente aus „Faust" von Berlioz 2c. Da das Publicum bei dergleichen Aufführungen ein sehr gemischtes ist, so muß man um so mehr überrascht sein, wenn man den durchgreifenden Erfolg wahrnimmt, den die genannten neueren Compositionen unter dem „Volke" erzielen. Auch unter den Lehrern Thüringens erwirbt sich die neue Schule vielfache Freunde. So mußte z. B. der Festgesang von Hoffmann v. Fallersleben, für Männerchor componirt von Franz Liszt, bei der allgemeinen Weimarschen Lehrerversammlung auf allgemeines Verlangen wiederholt werden. Wagner's Pilgerchöre und Liszt's Weimars Volkslied wurden bei dieser Gelegenheit recht wacker aufgeführt. Bei einer kleinen ähnlichen Versammlung hörten wir sogar desselben Meisters „Präludien" für zwei Pianoforte und das schöne Quartett: „Ueber allen Gipfeln" 2c. in gelungener Weise. Damit Liszt's edel populäres Werk auch kleineren Gesangvereinen zugänglich wird, hat es Organist Gottschalg in einer einfacheren Gestalt, ohne Begleitung, herausgegeben. Bei einer von demselben veranstalteten Liedersammlung für Mädchenschulen (Weimar, Böhlau) hat sich Liszt in gewohnter freundlicher Weise betheiligt; als Beiträge von ihm figuriren darin ein sehr hübsches einfaches Morgenlied und Weimars Volkslied für dreistimmigen Kinderchor.

Von der für uns neuen Oper: „Der Prophet" schreibe ich nur Wenig, da dieselbe weit hinter des Componisten früheren Arbeiten zurücksteht. Sie hat bisher auch ziemlich wenig Zugkraft geltend gemacht. Ebensowenig will ich Sie mit Flotow's Musik zu Shakspeare's „Wintermährchen" behelligen.

Ungewöhnliches Interesse bot ein geistliches Concert am 2. October in der Stadtkirche. Professor J. G. Töpfer ließ sich endlich nach längeren Jahren herbei, sein hervorragendes Talent auch außer dem Gottesdienste darzulegen. Dieser Künstler, der unbestritten unter den deutschen Organisten eine der ersten Stellen einnimmt — auf dem Gebiete der musikalischen Improvisation dürfte er wol den ersten Rang einnehmen, hat durch seine gründliche Theorie des Orgelbaues, die in den letzten Decennien eine wahre Revolution auf diesem Gebiete hervorgerufen hat, sich ein Denkmal für alle Zeiten gesetzt.*) Trotzdem, daß Professor Töpfer ein Künstler aus der älteren Schule, ist er doch so gerecht, auch der neueren ihr Verdienst zuzugestehen. Von seinen trefflichen Orgelcompositionen erscheint jetzt eine Gesammtausgabe bei Körner in Erfurt. Um jedoch wieder auf das genannte geistliche Concert zurückzukommen, so bemerken wir, daß dasselbe durch eine tüchtige Composition: die Orgelweihe von Schreiber, componirt (für Soli und gemischten Chor mit obligater Orgel) von Töpfer, eröffnet wurde. Der Componist wollte absichtlich nichts besonderes Neues bieten, wol aber lag es ihm daran, den Text sachgemäß zu erfassen und die verschiedenen Klangfarben der Orgel zur Geltung zu bringen. Besonderes Interesse erregte Liszt's 23. Psalm nach Herder's Uebersetzung für eine Sopranstimme mit Begleitung der Harfe und Orgel. Diese tief und wahr empfundene Composition wurde vortrefflich von Frl. Genast (Sopran), Frau Dr. Pohl (Harfe) und Prof. Töpfer ausgeführt, und machte manche noch vorhandene Gegner der neueren Musik zu Proselyten. Wie sehr dieses wunderbar schöne Tongedicht gefiel, geht daraus hervor, daß es im zweiten geistlichen Concert wiederholt werden mußte. In dieser, ebenfalls sehr besuchten Aufführung zum Besten der Aufstellung des Grabsteins von Lucas Cranach in der Stadtkirche, hatten wir außerdem noch den hohen Genuß, Liszt's 137. Psalm („An den Wassern zu

*) Den vielen Freunden und Verehrern dieses ebenso bescheidenen wie gediegenen Mannes theilen wir mit, daß sich derselbe am 24. September d. J. mit dem geist- und gemüthvollen Frl. Emilie Auguste Zechel aus Lausigk verheiratbet hat.

Babylon") für Sopran, Harfe, Orgel und Violine in vollendeter Gestalt zu hören. Die Violinpartie hatte Hr. Concert-M. Singer, der auch mit dem Organisten Gottschalg H. v. Bronsart's originelles Phantasiestück für Violine und Orgel in höchst künstlerischer Weise ausführte, bereitwillig übernommen. Auch der neue Liszt'sche Psalm errang sich allgemeinen Beifall; wir haben wenigstens nicht eine einzige Stimme gehört, welche sich oppositionell darüber geäußert hätte. Das liebliche, pastorale Colorit des ersteren Psalms ist sehr poetisch gezeichnet; die Begleitung ist einfach, aber sehr charakteristisch, was namentlich von der Orgelbegleitung, die Prof. Töpfer mit feinem Kunstverständniß ausführte, zu bemerken ist. Zum Schluß tritt noch der Männerchor dazu („Gut Heil wird stets um mich sein"), wodurch die weihevolle Musik sehr wirkungsvoll abgeschlossen wird. Im 137. Psalm ist die fromme Sehnsucht eines gottbegeisterten Gemüthes, die Trauer einer niedergeschlagenen Seele, so schön ausgedrückt, daß die Zuhörer lebhaft ergriffen wurden. Das Hinzutreten des vierstimmigen weiblichen Chores am Schluß ist ebenfalls ein sehr glücklicher Gedanke. In beiden Compositionen offenbart sich ein hoher Adel des Herzens, sittliche Tiefe und poetischer Schwung.

Die Einleitung des besprochenen zweiten Concertes übernahm ein Schüler Töpfer's, Organist Gottschalg; er spielte ein Werk seines Meisters — die berühmte Sonate in D moll für Orgel — mit Sachverständniß, wenn auch von manchen Seiten behauptet wurde, daß das rapide Tempo der Deutlichkeit des Spieles Eintrag gethan habe. Derselbe Orgelspieler hat von Liszt mehrere Arbeiten für Orgel übertragen, so z. B. Liszt's Ave Maria*), Einleitung, Fuge und Magnificat aus dessen Dante-Symphonie. Liszt hat überhaupt in den letzten Jahren eine enorme Thätigkeit entwickelt, eine reiche Anzahl größerer und kleinerer Werke geschaffen, so daß wir nicht zu Viel zu behaupten glauben, wenn wir die Manuscriptwerke hinsichtlich der Zahl mit den bereits edirten auf eine Linie stellen. Liszt hat aber trotzdem noch eine so bedeutende Anzahl großer Ideen und Schöpfungen im Entwurfe, daß er schwerlich in den nächsten Jahren aus seiner Abgeschlossenheit hervortreten wird. Auch für die echt volksthümliche Schillerfeier ist derselbe sehr thätig gewesen; er hatte ein besonderes Festlied von Dingelstedt, sowie einen Festmarsch componirt. Auch die bei Kühn in Weimar in Kürze erscheinende Orchestercomposition (Partitur und Clavierarrangements) „Künstlerzug" war zu dieser Feier bestimmt. Zu Halm's Festspiel: „Vor hundert Jahren" hatte der Meister ein Charakterbild in den frischesten Farben geschaffen. Schon die kurze aber prägnante Einleitung ist äußerst bezeichnend, sie athmet Sturm und Drang, während die übrigen melodramatischen Partien, theilweise auf Volksweisen basirt, von dem feinsten Verständniß der Dichtung zeugten. Schade nur, daß wegen der Unzulänglichkeit der Leistungen der Frl. Daun einige der schönsten Partien — fast ein Drittel des Ganzen — gestrichen werden mußten. Es wäre sehr zu beklagen, wenn diese prächtige, echt volksthümliche Musik nur ein Gelegenheitsstück bleiben sollte. — Stör's Musik zur „Glocke" hat uns weit mehr befriedigt, als die Compositionen zu demselben Gedicht von Romberg und Lindpaintner. Die verschiedenen lyrischen Episoden sind zu anmuthigen und meisterhaft instrumentirten Piècen benutzt worden. In Jena hörten wir zur Schillerfeier am 11. November Liszt's Künstlercantate unter des Musik-Dir. Stade trefflicher Leitung; leider mußte Liszt's besonders geschriebene Orgelbegleitung zum Orchester wegbleiben. Außer dem Festmarsch über zwei Melodien aus dem 13. Jahrhundert hörten wir noch von Stade die „Worte des Glauben" von Schiller für Männerchor und Blasinstrumente. Beide Compositionen zeigten den trefflichen Musiker.

*) Ist bereits bei Breitkopf & Härtel erschienen.

Am 19. November fand das erste Theaterconcert unter Stör's Leitung statt. Wir hörten Mozart's Requiem in gelungener Weise, müssen indessen gestehen, daß uns die vorjährige Liszt'sche Aufführung, bei welcher nur die besten Nummern executirt wurden, mehr zusagte. Die darauf folgende C moll-Symphonie von Beethoven war eine Meisterleistung der Weimarer Capelle, die uns lebhaft an Liszt's hervorragende Verdienste um dieses Institut erinnerte, und nur bedauern ließ, den großen Dirigenten und Interpreten Beethoven's am gewohnten Platze zu vermissen.

A. W. G.

Aus Regensburg.

Ob wol Regensburg würdig ist, in den Spalten Ihrer Zeitung vertreten zu werden? Ich dächte, die Musikgeschichte dieser altehrwürdigen Stadt biete Anknüpfungspuncte genug für interessante Berichte. Doch ich will durch die That antworten, indem ich der Ordnung nach erzähle, was auf dem Gebiete der Oper, des Concertes, der Kirchenmusik ꝛc. Bedeutsames sich in den letzten Jahren ereignet hat. Daraus wird sich eine kleine Kunstgeschichte der altersgrauen Ratisbona entwickeln, welche schon einigen statistischen Werth haben dürfte.

Die Oper, um mit diesem Thema zu beginnen, ward hier stets gepflegt, je nach den Verhältnissen besser oder geringer. Wenn ich aber den höheren oder geringeren Grad des Opernstandes von den Verhältnissen abhängig mache, so habe ich dabei lediglich den nervus rerum — das Geld — im Auge. Es konnte an diesem fehlen, aber die Begeisterung hat nie gemangelt! Denken Sie sich eine Stadt von 23,000 Einwohnern, meist Bürger, wenig Adel, verhältnißmäßig sehr wenig Militair, — und Sie begreifen leicht, daß wir es mit einer Provinzialbühne zu thun haben. Nachdem das alte Gebäude abgebrannt, konnte das neue, von Domänenrath Keim erbaute, im October 1852 eröffnet werden; es ist geschmackvoll decorirt und gut eingerichtet. Aus dem Jahre 1855 ist die erste Aufführung des „Tannhäuser" zu melden; die Oper fand so großen Beifall, daß sie, oft wiederholt, stets ein volles Haus fand. Längere Zeit ruhte dann die Oper ganz unter Kramer's Direction, bis neuerdings, unter dem Director Wihrler, ein neues Leben sich regte; unter den Novitäten der vorigen Saison ragen Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor" hervor, die sich hier wie überall des lebhaftesten Beifalls erfreuten. Während der Sommermonate war das Theater geschlossen, seit dem September aber haben sich seine Räume wieder geöffnet. „Ernani" begann den Reigen; vom Werth oder Unwerth dieser Oper absehend, bezeichne ich ihre Darstellung als sehr gelungen — in jeder Hinsicht. Weniger gut ging „Die Zigeunerin" von Balfe, die als zweite Novität auftrat; auch das Publicum zeigte sich weniger befriedigt: derartige phrasenreiche Melodien, die oft ganz lose zusammenhängen, vermögen den Eindruck der Monotonie und die daraus unumstößlich erfolgende Langeweile nicht zu umgehen. Gegenwärtig ist es im Werke, das Theater der Stadt zu verkaufen; es bleibt dahin gestellt, ob dann durch größere Geldunterstützungen auch größere Leistungen gehofft werden dürfen!

Eben als ich diese Zeilen schreibe, vernehme ich, daß „Tannhäuser" von Wagner, welcher, wie oben schon gesagt, vor Jahren sehr gelungene Aufführungen erlebte, in einiger Zeit in Aussicht stehe. Die Direction würde, denke ich, damit einen guten Zug thun! Denn das Verlangen, Schöpfungen der neuen Schule zu hören, wird auch hier immer lauter, und es dürfte, wie immer, sich nicht lange mehr zurückdrängen lassen. Leider sind die hiesigen Kräfte zu gering, wenn auch allerdings fähig, die größeren derartigen Werke, wie „Lohengrin", oder die symphonischen Dichtungen von Liszt zu produciren; da greife man eben nach weniger complicirten. Schumann's Arbeiten z. B. sind fast ganz unbekannt, doch sind seine Quartette, seine Symphonien, sein „Paradies und Peri" so reich an Schönheiten! Kommt Zeit, kommt Rath! Es ist schon ein Gewinn, daß neuere Musik hier nicht, wie bisher, ganz unzugänglich bleibt; die Coppenrath'sche Buchhandlung ist dem Ansuchen, solche Werke auf ihr Lager zu nehmen, bereitwilligst entgegengekommen. — Schiller's 100jähriges Geburtsfest wurde natürlich auch hier gefeiert. Ich will die zahlreichen Berichte, die Sie von allen Seiten her erhalten, nicht vermehren. „Die Glocke" von Romberg, „Gang nach dem Eisenhammer", „Festgesang an die Künstler" von Mendelssohn, zwei Ouverturen (zu „Don Carlos" und „Braut von Messina") von Ries bildeten den Inhalt des Concertes, welches die vereinigten Kräfte des Musikvereins und Liederkranzes zum Besten der Schillerstiftung veranstaltet haben. In einem Privat-Cirkel wurde aber eine Tondichtung zu Gehör gebracht, welche der Erwähnung wol werth sein dürfte: es ist des verewigten Chorregenten J. G. Mettenleiter's Phantasie für Clavier und kleines Orchester zu Schiller's Gedicht: „Laura am Clavier". War die Tonschöpfung auch eine Jugendarbeit (das Manuscript weist das Jahr 1838 auf), so ließ sie doch den späteren gewiegten Meister erkennen. Das nächstemal von Concerten!

Aus Zwickau.

(Schluß.)

Nach den vorausgeschickten Bemerkungen über Liszt's „Prometheus," als das Hauptwerk der Aufführung, können wir mit ebenso gerechter Anerkennung und Auszeichnung der übrigen Leistungen gedenken. Schumann's Genoveva-Ouverture eröffnete den ersten Theil. Mit größerem Glück als selbst bei der neulichen Aufführung hier in Leipzig gelang den Hörnern das Wagstück ihrer riskanten Einsätze; die mächtig fortreißende Steigerung am Schlusse wirkte auch hier in feuriger Wiedergabe elektrisirend auf die Zuhörer. Darauf folgte ein Violinconcert eigener Composition vom Concertmeister Alexander Ritter aus Dresden. Ein trefflicher Künstler in Beherrschung seines Instruments, mit einer Darstellung voll dichterischer Inspiration und Ursprünglichkeit, zeigte er auch in der ganzen Intention seines Werkes den Ernst und die Energie des Gedankens, welche den echten Künstler, der die Anforderungen an die Besten seiner Zeit versteht, von der Masse der Routiniers und Bonvivants unserer Kunst unterscheiden. Je weniger wir uns bewogen finden, die Schwierigkeiten zu unterschätzen, mit welchen eine derartige Künstlerbahn zu kämpfen hat, um so dankbarer rufen wir dem Künstler als einem rüstigen Vorkämpfer ein zuversichtliches „per aspera ad astra" zu.

Frau Franziska Ritter sprach hierauf Bürger's „Lenore" mit der melodramatischen Clavierbegleitung von Franz Liszt. Noch in den letzten Nummern dieses Blattes hat dieses Meisterwerk in der nachträglichen Besprechung der Tonkünstler-Versammlung eine so gerechte Würdigung gefunden, daß wir hier nur zu constatiren brauchen, wie die Vorführung desselben in Zwickau von derselben erschütternden Wirkung war, wie sie bei der gewaltigen Natur dieser volksthümlichen Dichtung und bei Liszt's dämonisch packender Begleitung gleich bei der ersten Aufführung in Leipzig sich erwies und überall erweisen wird. Frau Ritter sprach mit hinreißender Gewalt, eine geisterhafte, athemlose Stille bannten ihre Worte über den Saal, und als sie geendet, dauerte es Augenblicke, bis das Schweigen der Ergriffenheit sich löste und in laute Begeisterung ausbrach.

Als Schluß des ersten Theiles spielte Fräulein Martha von Sabinin, Hofpianistin der Großherzogin von Weimar, die sich bereits mit der Clavierbegleitung der „Lenore" eingeführt hatte, ein Nocturne (angeblich von Chopin) und die ungarische Rhapsodie (Nr. 12. Des Dur) von Liszt. Was das Nocturne anlangt, so glauben wir keine schlimme Indiscretion zu begehen, wenn wir die Autorschaft der Künstlerin selbst ans Licht ziehen. Als wir das Nocturne zuerst unter Chopin's Namen hörten, fesselte es uns sowol durch seine zarte Melodie, seine feinen Züge in der Harmonie und im Claviersatz, als auch durch den Reiz der Unbekanntschaft und Neuheit, das es als Chopin'sches Werk für uns haben mußte, bis unsere Verwunderung durch das Eingeständniß dieser artigen Mystification gelöst wurde. Fräulein Sabinin erntete gleichfalls reichen und wohlverdienten Beifall. Eine talentvolle Künstlerin aus Liszt's Schule, theilt sie die Vorzüge der Auserwählten dieser Genossenschaft: eine musterhafte Technik zu Diensten einer dichterischen Reproduction. Wie in ihrem Nocturne die elegische Weichheit und der Schmelz der Darstellung, so gelang ihr in Liszt's ungarischer Rhapsodie die Vereinigung der capriciös contrastirenden Elemente mit Anmuth und Kraft.

Liszt's „Prometheus" bildete den zweiten Theil der Aufführung. Das Orchester war über 60 Mann stark, der Chor bestand aus etwa 100 Sängern. Neben dem tüchtigen Stadtmusikcorps des Musik-Dir. Kießling waren noch Orchesterkräfte aus den Nachbarstädten zur Verstärkung herbeigezogen worden. Concert-M. Ritter stand an der Spitze der ersten Geige, der treffliche Contrabassist Thümmler aus Leipzig hatte sich den Leipziger Gästen angeschlossen und Beide wirkten „durchgreifend" mit, als „außerordentliche" Orchestermitglieder und Bürgen für das zuverlässige Gelingen. Für untergeordnete Instrumente hatten sich Dr. Klitzsch an den Becken, Dr. Pohl am Triangel aufgestellt.

Orchester und Chor, von Dr. Klitzsch mit einer nicht genug anzuerkennenden Hingebung und ausdauernden Sorgfalt eingeübt, leisteten unter Liszt's Direction ganz Vorzügliches. Man muß selbst Zeuge gewesen sein, mit welcher Begeisterung die Mitwirkenden bis auf die einzelnen schlichten Musiker herab von dem Eindrucke sprechen, den die gewaltige Musik unter der Leitung ihres Schöpfers auf sie machte, um das hie und da in der Tagespresse vorkommende Gerede vom „Durchfallen" dieser Werke in hinreichender Motivirung zu verstehen.

Als Beweis, wie eine gewiß ganz unbefangene Stimme aus einem Nichts weniger als parteiischen Publicum der allgemeinen Stimmung einen öffentlichen Ausdruck giebt, theilen wir die Schlußworte eines uns soeben zugegangenen Berichtes über dieses Concert im Zwickauer Wochenblatte mit. Es heißt

da: „Mit gespannter Aufmerksamkeit folgte die gesammte Zuhörerschaft dem Werke vom Anfang bis zum Ende, und konnte kaum die Zeit erwarten, ihrem vollen Herzen Luft zu machen. Nach Beendigung der Aufführung brach dann auch dieser Jubel in einer Weise durch, wie er in den Annalen unseres Vereins noch nicht verzeichnet steht. Der Applaus wollte nicht enden. Der geehrte Meister mußte wiederholt hervortreten, und von allen Seiten fielen reiche Blumenspenden zu seinen Füßen. Gewiß ist, daß der Gefeierte glänzende Triumphe erlebt hat, ebenso gewiß ist aber auch, daß derselbe nirgends herzlichere und aufrichtigere Bewunderer gefunden hat, als bei uns. Möge ihm Zwickau in freundlicher Erinnerung bleiben." Dieser letzte Wunsch ist in Erfüllung gegangen, Liszt's Abschiedsworte waren „auf Wiedersehen." Im nächsten Jahre wird am 8. Juni, zur Erinnerung an den 50. Geburtstag Robert Schumann's, seine Vaterstadt eine Festfeier veranstalten, welche wir durch Liszt's Anwesenheit erhöht zu sehen hoffen dürfen. P. F.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das achte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses fand am 8. December statt. Es brachte als Novität die bereits am 13. Januar 1857 von dem Musikverein „Euterpe" aufgeführte Ouverture zur „Maria Stuart" von Georg Vierling, außerdem an Orchesterwerken die Ouverture zu „Oberon" und die Jupiter-Symphonie von Mozart. Der Virtuos des Abends war Hr. Mortier de Fontaine; er spielte Beethoven's G dur-Concert, eine Bach'sche Fuge, die Romanze von Clara Schumann und das Scherzo Op. 16, Nr. 2 von Mendelssohn. Die Vierling'sche Ouverture wurde bei ihrem ersten Erscheinen von dem damaligen Referenten d. Bl. als ein respectables Werk bezeichnet, dem es jedoch an Erfindung fehle. Wir stimmen damit, nach dieser mustergültigen Aufführung im Gewandhause, im Wesentlichen überein. Die Idee des Stückes: das mitleiderregende Leiden einer Dulderin, ist in der Einleitung handgreiflich durch schwärmerische Cantilenen, von gewaltigen Pauken- und Blecheinsätzen unterbrochen, angedeutet. Das heißt die Tragik in nuce, aber nicht in künstlerischer Weise zum Ausdruck bringen. Weniger noch als der langsame Einleitungssatz kann das Allegro erfreuen, dessen beide Themata als verblaßt und matt zu bezeichnen sind; am Schluß, nach längerer Alleinherrschaft des Blechs, tritt wieder die sentimentale Geigenmelodie ein und nach diesem Adagio-Intermezzo führt eine Tutti-Fanfare das äußerlich genommen ziemlich effectvolle Tonstück zu Ende. Es fand lebhaften Beifall und das mit Recht, insofern es, wenigstens unter den Novitäten des Gewandhauses, eine „respectable" Stellung einnimmt. Die Ausführung aller drei Orchesterwerke war ausgezeichnet. — Hr. Mortier de Fontaine ist Franzose in seinem Spiel, im guten Sinne, mit allen vortrefflichen Eigenschaften der pariser Atmosphäre. Das Beethoven'sche Concert bot ihm Gelegenheit, seine perlenden Läufe, seine Eleganz, seinen runden, lieblichen Ton zu entwickeln; in der Fuge von Bach war er dagegen Nichts weniger als zu Hause, ganz abgesehen davon, daß ein so rapides Tempo, wie er es zu wählen beliebte, dem Charakter dieser Musikgattung zuwider ist. Die Romanze von Frau Clara Schumann ist ein tief empfundenes, aber kein Concert-Tonstück, — dagegen kamen in dem Mendelssohn'schen leichtfüßigen Scherzo nochmals alle glänzenden Eigenschaften des diesmal mehr äußerlich als durch geistigen Gehalt wirkenden Virtuosen zur Geltung.

Leipzig. Am 6. December bereitete uns Frau Clara Schumann durch die im Saale des Gewandhauses veranstaltete Soirée einen äußerst genußreichen Abend. Nicht nur das Programm an und für sich war ein glücklich gewähltes, mit feinem Tact zusammengestelltes, auch die mitwirkenden Kräfte: Frl. Louise Hauffe, Pianistin, die Sängerin Frl. Ida Dannemann, sowie die HH. Concert-M. Dreyschock und Grützmacher waren sämmtlich des besten Lobes würdig. Frau Clara Schumann spielte ohne Begleitung: Beethoven's Op. 28, die anmuthsvolle, liebliche Pastoral-Sonate, das Hmoll-Scherzo von Chopin, zum Schluß Op. 9 von Robert Schumann, den vielangefochtenen Carneval, der nicht nur an diesem Abend, bei dieser vollendeten Ausführung, zum allgemeinen enthusiastischen Beifall hinriß, sondern auch überhaupt ein Lieblingsstück der hervorragenden Pianisten geworden ist — und heute also des beigefügten Programms über den „Marsch der Davidsbündler gegen die Philister" glücklicher Weise kaum mehr bedurft hätte. Daß Frau Schumann die Beethoven'sche Sonate mit höchster Grazie, mit vollstem geistigen Verständniß und das ungemein schwierige, in seinen Stimmungen grell contrastirende Scherzo von Chopin mit gänzlicher Beherrschung der Schwierigkeiten spielte, bedarf wol nicht erst der Bemerkung. Eine Neuigkeit für uns und wol ziemlich für alle Anwesenden waren „Drei Stücke im Volkston für Clavier und Violoncell", deren weniger dankbaren Violoncellpartie Hr. Grützmacher bestens gerecht wurde; es sind Tonstücke kleineren Umfanges aus Schumann's späteren Zeit, die damit freilich schon ihre Entfernung von dem Volksthümlichen im gewöhnlichen Sinne anzeigen, und in Bezug auf die Klarheit und Durchsichtigkeit der Behandlung sich nicht mit den herrlichen „Andante und Variationen für zwei Claviere" (Op. 46) vergleichen lassen, dessen zweite Stimme Frl. Louise Hauffe zur vollen Befriedigung durchführte, und das als eines der besten, erfindungsreichsten Werke Schumann's das gesammte Publikum aufs Höchste begeisterte. Das waren die Sachen, in denen Frau Clara Schumann wirkte. Hr. Concert-M. Dreyschock spielte außerdem eine Fuge von Bach für Violine, solo, und Frl. Dannemann sang die Arie: „O weile ferner nicht" aus „Figaro's Hochzeit" und zwei Lieder: „Gute Nacht" von Schubert und „das Veilchen" von Mendelssohn. Erstere Leistung ließ wieder die bedeutende Empfindung vermissen, bei den Liedern war die Wahl eine angemessenere; in diesen engeren Grenzen des Sanften und Behaglichen sollte sich die Sängerin öfter vorführen, statt die Unzulänglichkeit ihrer Kräfte bei Aufgaben des großen Styls immer wieder darzuthun.

Leipzig. Ein seit Jahresfrist bestehender Orchester-Dilettanten-Verein, unter Direction des Hrn. v. Bernuth, veranstaltete am Sonntag, den 11. December, im Schützenhause seine erste Aufführung vor eingeladenen Zuhörern. Es liegt in den Verhältnissen, daß dergleichen Leistungen auf der rein technischen Seite in der Regel ebensoviel zu wünschen übrig lassen, als sie sich durch ein tieferes geistiges Erfassen von Seiten der meisten Mitwirkenden über das Niveau der Aufführungen von Fachmusikern erheben. So konnten wir denn auch bei dieser Gelegenheit bald bemerken, wie wohlthätig die Unterstützung einiger Holz- und Blechbläser aus hiesigen Stadtmusikcorps auf das Technische der Aufführung, als Kitt und Halt, einwirkten; die Violinen eilten um so mehr, je rascher das Tempo, sie zankten sich bei allen schwierigen Stellen, sie ließen das pp als p, und das p als mf erscheinen; — trotz Alledem dürfen wir den sämmtlichen Ausführenden zu dieser ersten Aufführung gratuliren. Rom ward nicht in einem Tage erbaut und Uebung macht den Meister. Die Orchesterwerke waren: Gluck's Ouverture zur „Iphigenie in Aulis" und die D dur-Symphonie Nr. 2 von Haydn. Ein Mitglied des Vereins spielte die Variationen von David über ein russisches Thema nicht ohne tiefere Empfindung, wenn zwar die ineinandergezogenen Töne, der mangelhafte Bogenansatz und Anderes der Leistung etwas Dilettantenhaftes gaben; Frl. Elise Eicke sang die Sopran-Arie aus „Johann von Paris": „Welche Lust gewährt" und eine Canzonette von Donizetti, Beides mit großer Accuratesse und, soweit die ungünstige Akustik es gestattete, mit freier Entfaltung ihrer Stimme. B. L.

Erfurt. Am 3. d. Mts. fand ein Concert des Soller'schen Musikvereins unter Musik-Dir. Golde's Leitung statt, welches sowol durch die im Allgemeinen treffliche Ausführung der Orchesterwerke, als insbesondere der Solovorträge der Concertsängerin Frl. Jenny Meyer und der Pianistin Frl. Martha v. Sabinin einen höchst genußreichen Abend bot. Erstere sang zwei Arien aus Händel's „Rinaldo" und der „Donna del Lago" von Rossini, sowie zwei Lieder von Jul. Stern und W. Taubert; sie brachte ihr großartiges Material, sowie die ihr in hohem Maaße eigene Kunst der Klangentwickelung zur vollsten Geltung und fand rauschenden Beifall nach allen Piècen. Frl. v. Sabinin, eine Schülerin von Liszt, bewies ihre Meisterschaft durch den Vortrag des Beethoven'schen Es dur-Concertes, einer Etude von Chopin und der Liszt'schen Transcription des „Erlkönigs". Markiger Anschlag und zarte Eleganz des Spiels, verbunden mit geistreichem, feurigem Vortrage sind Eigenschaften, welche Frl. v. Sabinin zu den ersten Vertretern der Liszt'schen Schule stellen; auch sie erntete lebhaften Beifall. An Orchesterwerken gelangten Spohr's Symphonie „Die Weihe der Töne" und die Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn zur Aufführung.

Löwenberg. Unsere Concertsaison der Fürstl. Hofcapelle ist im vollen

Gange, und hat uns in den bereits stattgefundenen vier Aufführungen, am 10., 17., 24. November und 1. December, eine mit reifem Verständniß ausgewählte Zahl von Meisterwerken gebracht. Zum Schillerfeste ward, wie Ihr Blatt bereits meldete, von unserem Dirigenten Seifriz ein Fest- (Krönungs-) marsch aus seiner Musik zur „Jungfrau von Orleans“, ferner von Bierling die Ouverture zur „Maria Stuart“, von Mendelssohn der „Festgesang“ und von Liszt die „Ideale“ (Nr. 12 der symphonischen Dichtungen) aufgeführt; die zweite Abtheilung bildete Beethoven's Cmoll-Symphonie. Das zweite Concert brachte uns u. a. Spohr's „Weihe der Töne“ zur Erinnerung an den Meister und die Taubert'sche Composition des Morgenliedes von Schiller. Im dritten kam u. a. Schumann's Es dur-Symphonie, im vierten die H moll-Symphonie von Taubert und Gade's Frühlingsbotschaft zur Aufführung; im letzteren Concert wirkte G. di Dio, Kammer-Violoncellist aus Berlin, mit, und errang in der Phantasie über Schubert's Sehnsuchtswalzer von Servais, dessen Souvenir de Spaa, sowie im Andante aus Mendelssohn's Violinconcert, für Violoncell arrangirt, einen bedeutenden Erfolg.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Von Bologna wird über den glänzenden Erfolg einer Sängerin Mad. Vera-Lorini geschrieben: Seit den Zeiten der Malibran sei nichts Aehnliches dagewesen. Mad. Vera-Lorini ist auf ein Jahr, von Ostern ab, für San Carlo in Neapel gewonnen.

In der Abendunterhaltung des Conservatoriums zu Leipzig spielte am 9. December der Pianist Kreiber aus Wien das Chopin'sche E moll-Concert; sein Vortrag zeichnet sich durch bedeutende technische Bildung und Beherrschung des geistigen Inhaltes aus, freilich wäre etwas mehr innere Wärme zu dem äußerlichen Feuer zu wünschen gewesen. Am 12. December wurde vom Conservatorium der Geburtstag des Königs ebenfalls durch eine musikalische Feier begangen; zur Aufführung kam u. a. ein Salvum fac regem von Papperitz, Lehrer dieser Anstalt.

Von den Quartettsoiréen der HH. Straus, Stein, Welcker und Brinkmann in Frankfurt, deren erste wir bereits anzeigten, hat seitdem die zweite und dritte stattgefunden; es kamen darin u. a. von Franz Schubert das nachgelassene Quartett in D moll, ein Quartett von Robert Volkmann, G moll, Op. 14, Cherubini's Quartett Es dur, Nr. 1, und Beethoven's gewaltiges A moll-Quartett, Op. 132 zur Aufführung — eine Auswahl, die gleichzeitig von wahrhaft künstlerischer Einsicht wie von der hohen Stufe der Ausbildung Zeugniß ablegt.

Im zweiten Frankfurter Concert des „Museums“ spielte Hr. Concert-M. L. Straus das Violinconcert von Mendelssohn und die Phantasie über Motive aus „Othello“ von Ernst. Derselbe wirkte, ebenfalls mit glänzendem Erfolge, im zweiten Abonnementconcert zu Darmstadt mit, das auch eine Symphonie (Nr. 3, A dur) von dem königl. württemb. Hofmusiker J. Abert brachte.

Die Violoncellistin Anna Suck hat in Wien bis jetzt drei Concerte gegeben; in dem letzten spielte sie mit größtem Beifall u. a. eine Phantasie über ungarische Nationalmelodien, componirt von Leopold Suck.

Das zweite Abonnementconcert von Robert Radecke in Berlin brachte am 9. December auch eine Composition des Dirigenten selbst, eine Ouverture zu „König Johann“. Concert-M. David aus Leipzig spielte sein fünftes Concert in D moll und die Teufels-Sonate von Tartini. Gade's „Frühlingsbotschaft“ und der vollständige „Prometheus“ von Beethoven waren die übrigen Nummern des Abends. — Am 16. Dec. fand ebendaselbst das erste diesjährige Concert des königl. Domchors statt.

Am 5. December gab H. v. Bronsart in Königsberg ein Concert; er spielte darin von Beethoven: die D moll-Sonate, von Chopin: die Polonaise in Cis moll und die Berceuse, von Liszt: dessen Transscription über den Einz. gemarsch aus „Tannhäuser“, sowie „Au bord d'une Source“ und die ungarische Rhapsodie Nr. 6. Er fand so bedeutenden Beifall, daß er nach einigen Tagen noch ein zweites Concert zu geben sich bewogen fand und bald darauf ein drittes.

Im ersten Winter-Abonnementconcert des Männergesangvereins in Köln, das am 8. December unter Mitwirkung des Violoncellisten Alfred Piatti stattfand, haben den bedeutendsten Beifall gefunden: „Morgenlied“, Quartett und Chor von Jul. Rietz, und „Scolie“, Chor von Karl Reinecke.

In Düsseldorf ist von dem Ehepaar Langhans und Hrn. Forberg neuerdings wieder ein Cyclus von Soiréen für Kammermusik ins Leben gerufen worden. In der ersten fand namentlich Schumann's D moll-Trio glänzende Aufnahme.

Im vierten Gesellschaftsconcert zu Köln, am 6. December, spielte der Violoncellist Piatti.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 6. December fand in Coburg die erste Aufführung von Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploërmel“ statt; über die Aufnahme haben wir noch nichts Gewisses in Erfahrung gebracht.

In der komischen Oper zu Paris wurde am 26. November die Oper „Yvonne“ von Limnander zum erstenmal gegeben.

Literarische Notizen. Von H. v. Bülow ist die vor Jahren in d. Bl. veröffentlichte Abhandlung über Wagner's Faust-Ouverture als Brochure im Verlage von C. F. Kahnt in Leipzig erschienen.

Die Brochure über die Tonkünstler-Versammlung ist nun erschienen. Ihr Inhalt ist folgender: Vorbemerkung; Bericht von R. Pohl: 1. Historisches, 2. Kritisches; Vorträge und Anträge; Anhang: Prolog von P. Cornelius, Texte und Programme der aufgeführten Werke; Verzeichniß der Theilnehmer an der Tonkünstler-Versammlung. Weitzmann's Vortrag fehlt, weil derselbe, ansehnlich umgearbeitet und erweitert, demnächst als selbstständige Brochure (ebenfalls bei C. F. Kahnt) erscheinen wird.

Die Gazzetta musicale di Milano, unter Redaction des Dr. jur. Filippi, die von Beginn des italienischen Krieges an zu erscheinen aufgehört hatte, wird mit dem 1. Januar wieder ins Leben treten.

Eine empfehlenswerthe Festgabe, die jedenfalls vor mancher anderen schon ihres inneren Gehaltes wegen den Vorzug verdient, bietet das vor Kurzem erschienene „Goldene Melodienbuch“ von Ad. Klauwell. Es besteht aus drei Bänden, jeder aus sechs Heften zum Preise von 1 Thlr. 6 Ngr.; einzelne Hefte zu 10 Ngr. Der Name des Verfassers bürgt für einen gefälligen, claviermäßigen Satz, die Bezeichnung der Finger ist sorgfältig, die Schwierigkeit auch der ausgeführtesten Sachen ganz dem Kindesalter angepaßt, die Auswahl selbst eine vortreffliche, und die äußere Ausstattung äußerst ansprechend und geschmackvoll.

Neue Kunstsachen. Ed. Raßmann, Bildhauer im Schwanthaler'schen Atelier zu München, hat zwei Büsten von Franz Liszt und Richard Wagner, jede stark 1 Fuß hoch und beide ausgezeichnet gelungen, vollendet. Sie sind in plastischem Alabaster ausgeführt, das Eigenthumsrecht hat die Verlagshandlung von C. F. Kahnt in Leipzig erworben, die das Exemplar zum Preise von 3 Thlrn. = 5 Fl. rh. abgiebt. Die Büste von Liszt, nach einer Hanfstängl'schen Photographie, ist den besten beizuzählen und zeichnet sich namentlich durch genaue Beachtung der physiognomischen Feinheiten aus, an der Wagner'schen könnte der Hinterkopf stärker ausladen und die bedeutende Stirn eine geradere Linie nach oben, eine breitere Fläche bilden. Doch das sind Einzelheiten, über die des Künstlers freischaltende Phantasie nach seinem Ermessen in der Regel zu verfügen pflegt, und die über dem, wie gesagt, vortrefflichen Ganzen nicht sehr in Frage kommen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Organist Gustav Merkel in Dresden ist zum Nachfolger des im October verstorbenen Organisten C. G. Höpner an der dortigen Kreuzkirche ernannt worden.

Frau Günther-Bachmann feierte am 11. December ihr 25jähriges Engagement am Stadttheater zu Leipzig. Sie ward bei dieser Gelegenheit im Theater, wo der erste Act des „Johann von Paris“ und der zweite der „Regimentstochter“ gegeben wurde, aufs herzlichste empfangen und von allen Seiten beglückwünscht und reich beschenkt.

Notiz.

Bezüglich der von uns gestellten Preisaufgabe theilen wir sowol den Herren Einsendern als den Lesern d. Bl. mit, daß wir für nächste Nummer im Stande zu sein hoffen, die Entscheidung der Herren Preisrichter veröffentlichen zu können. In diesem Falle würden wir bereits in der ersten Nummer des nächsten Jahrganges mit dem Abdruck der gekrönten Preisschrift beginnen.

Zur Beilage.

Die Verlagshandlung gibt als Beilage zur heutigen Nummer ein Werk von H. A. Wollenhaupt, Op. 52: „Musikalische Skizzen“.

Beim Beginn des 52. Bandes werden die verehrlichen Abonnenten der Zeitschrift ersucht, um Störungen bei der Versendung zu vermeiden, ihr Abonnement bei den respectiven Buchhandlungen und Postämtern gefälligst recht zeitig erneuern zu wollen.

Die Verlagshandlung von C. F. KAHNT.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Karl Heinrich Sämann, Choralbuch für die evangelischen Kirchen Preußens. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 3 Thlr.

J. C. Schärtlich und R. Lange, Evangelisches Choralbuch mit Vor- und Zwischenspielen, nebst einer Anleitung, aus den gegebenen Vor- und Zwischenspielen neue zu gestalten und eine Anweisung, die am häufigsten vorkommenden Modulationen zu vollziehen. Potsdam, Riegel.

Bernhard Brähmig, Choralbuch mit Texten, für Orgel und Pianoforte. Erfurt, Körner. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

C. Ratsch, Nachtrag zum evangel. Choralbuch von C. Hentschel. Leipzig, Carl Merseburger. Pr. 12 Ngr.

Fr. Brauer, Vorspiele zu Hentschel's evangel. Choralbuche ꝛc. Ebendas. Pr. 1 Thlr.

Fr. Wilh. Koch, Op. 9. Dreizehn Orgelstücke. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 6 Ngr.

Unter obigen Werken ist das Choralbuch des königl. Universitätsmusikdir. Sämann zu Königsberg das bedeutendste, das Werk selbst ist die Frucht eines vieljährigen Fleißes. In der That, die Sorgfalt, welche darauf verwendet, ist uns bei ähnlichen neueren Werken kaum in diesem Grade begegnet. Sie tritt zunächst bei der Einrichtung des Buches zu Tage, dessen erste Abtheilung die von Luther, dem Begründer des evangelischen Kirchengesanges, theils selbst componirten, theils für den evangelischen Gottesdienst nach alten Singweisen bearbeiteten Choräle enthält: fünfundzwanzig Nummern. Die historischen Notizen über Quellen ꝛc. der Choräle sind der besseren Anschaulichkeit halber überall den einzelnen Nummern des Werkes beigefügt. Die zweite Abtheilung enthält eine Auswahl der von andern Componisten in Musik gesetzten Original-Kernlieder, denen die vorzüglichsten Tonsetzer Preußens: Albert, Crüger, Eccard ꝛc. ꝛc. vorangestellt sind. Hieran schließen sich die ferner in Gebrauch kommenden Gesänge mit einem liturgischen Anhange. Der Satz ist sehr kirchlich, einfach würdevoll, größtentheils in consonirenden Accorden gehalten, ohne ängstliche Vermeidung von anregenden Dissonanzen, jedoch mit strengster Ausschließung moderner Accordfolgen; das Ganze zugleich musterhaft praktisch. — Ueber die Grundsätze, welche den Verfasser bei Abfassung seines Werkes leiteten, hat derselbe sich in einem Anhange so klar und umfassend geäußert, wie es allein einem durch tüchtige Bildung und reiche Erfahrungen gereiften Künstler möglich ist. Diese Abtheilung enthält außerdem des Belehrenden und Beherzigenswerthen so viel, daß sie eine sehr dankenswerthe Zugabe bildet. Mit solchen Eigenschaften ausgerüstet, verdient das Werk die ihm bei seinem Erscheinen zu Theil gewordene hohe und allerhöchste Begünstigung. Es wird bei näherer Bekanntschaft in den weitesten Kreisen die Anerkennung finden, welche wir unsrerseits demselben hierdurch aussprechen.

Das demnächst angeführte, von zwei praktisch erfahrenen Seminarmusiklehrern verfaßte Choralwerk liegt in einer zweiten Auflage vor. Kurze, leicht ausführbare Vorspiele leiten jeden Choral ein. Das Ganze ist darauf berechnet, den musikalisch ungeschulten Seminaristen in möglichst kurzer Frist dahin zu bringen, daß derselbe sich im Choralspiel einige Freiheit aneigne. Das Werk hat sich bereits praktisch bewährt.

Brähmig hat bei Abfassung seines Werkes zunächst das Bedürfniß der ihm anvertrauten Lehranstalt im Auge gehabt, und sich durch folgende Principien leiten lassen: Anwendbarkeit des Satzes für Orgel und Piano, specielle Berücksichtigung der gangbarsten Varianten, nebst fortwährender Beziehung der Parallelmelodien, Unterlegung des vollständigen Urtextes bei den Kernliedern ꝛc., Fingersatz, Bearbeitung einer Auswahl der bekanntesten Choräle für dreistimmigen Satz und Auswahl kurzer Choraleinleitungen sind für den speciellen Unterrichtszweck des Werkes beigefügt, dessen Billigkeit die Anschaffung sehr erleichtert. Der Satz ist, wenn auch nicht von jener vollendeten Durchbildung wie im Sämann'schen Werke, doch im Ganzen recht wacker.

Der Nachtrag zu dem weit verbreiteten Choralbuche des verdienstvollen Musik-Dir. Hentschel enthält 40 recht gut gesetzte Choräle, mit zweckmäßigen möglichst kurz gefaßten Zwischenspielen. Ueber Nothwendigkeit desselben giebt der Autor zwar keinen Aufschluß, doch dürfte dieselbe wol mit dem neu erschienenen Merseburger Gesangbuche in Verbindung zu bringen sein, da hier alle jene Melodien Aufnahme fanden, welche erwähntes Gesangbuch fordert, um das ältere Hentschel'sche Werk für den Gebrauch dieses Buches zu completiren. — Das Heft Vorspiele zu diesem Buche von Brauer enthält 180 leicht ausführbare, kurzgefaßte Tonsätze, deren praktische Brauchbarkeit schon hinlänglich durch den Umstand constatirt wird, daß eine zweite Auflage des Werkes nöthig geworden, die der Verfasser vielfach umgearbeitet hat.

Die gemüthvollen Orgelstücke von Koch bewegen sich in den gebräuchlichsten Choraltonarten; einzelne derselben nehmen direct Bezug auf bekannte Choräle. Leicht ausführbare, praktische Arbeiten dieser Art sind stets begehrt. Die in Rede stehenden verdienen, von den der Uebung bedürftigen Organisten beachtet zu werden. D. H. Engel.

Intelligenz-Blatt.

Vierte Nova
von
Joh. André in Offenbach a. M.

Pianoforte mit Begleitung.

Cramer, H., Op. 14. Le Désir, arr. p. Pfte. et V. ou Vllo. 13 Sgr.
———, Dasselbe f. Pfte. u. Fl. arr. vom Comp. 13 Sgr.
Forberg, Fr., Op. 2. 3 Romances p. Vllo. et P. 1 Thlr. 4 Sgr. Einzeln: Nr. 1. G dur. Nr. 2. A dur. Nr. 3. D dur. à 15 Sgr.
———, Dasselbe für Violine und Pianoforte. Ebenso.
Haydn, J., Sinfonie in Es dur, arrangirt für Violine und Pianoforte von *H. M. Schletterer*. 1 Thlr. 15 Sgr.
Potpourris f. Vllo. u. Pfte. Nr. 18. *Weber*, Preciosa. 25 Sgr.
Reich, A., Op. 11. Rêve du soir p. Vllo. et Pft. 10 Sgr.
———, Op. 12. Une Larme, Rêverie p. do. 10 Sgr.

Pianoforte zu vier Händen.

Mozart, W. A., Aus „Entführung". Nr. 4. Aria: O wie ängstlich. 8 Sgr. Nr. 5. Chor: Singt dem grossen Pascha. 5 Sgr. Aus „Titus". Nr. 22. Chor: Dass die Herrscher aller Welten. 5 Sgr.
Richardson, W., Les Lanciers, Quadrille angl. 13 Sgr.

Pianoforte Solo.

André, Jul., Beliebte Stücke aus Don Juan (ohne Text) Heft I. 25 Sgr. (Hoch Quart, neu arr. u. vollständigere Auswahl.)
Cramer, H., Potpourris. Nr. 94. *Meyerbeer*, Dinorah oder die Wallfahrt nach Ploërmel. 20 Sgr.
, Op. 84. Nr. 37. Fant. instr. s. Pardon de Pl. 15 Sgr.
Gackstatter, Fr., Op. 12. Polonaise in G dur. 10 Sgr.
Gollmick, Ad., Op. 32. 6 deutsche Volkslieder. Nr. 1. Treue Liebe. 10 Sgr. Nr. 2. Wanderlied. 8 Sgr. Nr. 3. Liebe und Glück. 10 Sgr. Nr. 4. Rheinweinlied. 8 Sgr. Nr. 5. Aennchen von Tharau. 10 Sgr. Nr. 6. Der gute Kamerad. 8 Sgr.
Reich. A., Air sacré de *Weber* (Freischütz, Gebet). 13 Sgr.
Schmitt, Aloys, Op. 130. Nr. 1. Rondoletto C dur. 10 Sgr.
Voss, Ch., Op. 260. Gr. Fant. sur Pardon de Ploërmel. 1 Thlr.
Weisser, A., Op. 5. Perles d'or, Polka élég. 8 Sgr.

Gesang-Musik.

Emmerich, R., Op. 12. 8 Gesänge mit Pfte. Nr. 1. Frühlingsahnung. Nr. 2. Märzveilchen. Nr. 3. Intermezzo. Nr. 4. Rosenzeit. Nr. 5. Das verlassene Mägdlein. Nr. 6. So wundersüss. Nr. 7. Der Jäger. Nr. 8. Weisst du noch? 22½ Sgr.
———, Op. 17. 3 Gesänge m. Pfte. Nr. 1. Im Walde. Nr. 2. Lied des Harfenmädchens. Nr. 3. Meine Mutter hat's gewollt. 13 Sgr.
Jäger, H., Op. 3. Zwei Lieder mit Pfte. Nr. 1. Die Mutterliebe. 5 Sgr. Nr. 2. Das Lebewohl. 8 Sgr.
Lauer, G. A., Op. 3. Das Herz am Rheine, Lied für Männerchor. Part. u. St. 10 Sgr. Die Stimmen allein. 5 Sgr.
Möhring, F., Op. 26. Vier Lieder mit Vllo. (obl.) u. Pfte.-Begl. Nr. 1. Ständchen. Nr. 2. Der Ungenannten. Nr. 3. Lied. Nr. 4. O Maria. 20 Sgr.
Weidt, H., Op. 45. Der Fischer, für Bariton (Alt oder Bass) mit Pianoforte-Begleitung. 10 Sgr.
Weil, A., Op. 1. 6 Lieder m. Pft. Nr. 1. Das Bächlein. 10 Sgr. Nr. 2. Wanderers Nachtlied. 5 Sgr. Nr. 3. Grabschrift eines jung. Mäd. 5 Sgr. Nr. 4. Der Sänger. 15 Sgr. Nr. 5. Wo sich zwei Herzen. 5 Sgr. Nr. 6. Der verschw. Stern. 8 Sgr.

Verschiedenes.

Busch, J. G., Potpourris f. 2 Clarinetten. Nr. 4. Sonnambula. Nr. 5. Stumme von Portici. à 20 Sgr.
Hartig, X. L., Op. 7. 24 kleine Orgelstücke. 20 Sgr.
Haydn, Jos., 30 ausgew. Quart. f. 2 V., A. u. Vllo. Nr. 19. C dur (über Thema „Gott erhalte Franz"). Nr. 20. B dur à 1 Thlr. Nr. 21. D dur. Nr. 22. Es dur. Nr. 23. C dur, à 1 Thlr.
———, Dieselben Lieferung V. VI. (14.—20. Quartett) jede netto 1 Thlr. 6 Sgr.
Jungmann, A., Op. 96. Sehnsucht, Melodie für Zither arrangirt von *M. Etterlin*. 8 Sgr.
Universal-Lexicon der Tonkunst von *E. Bernsdorf*. Liefg. 23 und 24 zusammen netto 20 Sgr.
———, Band II (enthält Lieferung 12—25. Förster bis Mysterien). netto 4 Thlr. 21 Sgr.
Wolff, H., Op. 6. Hommage à Paganini. 10 Etudes pour Violon. 1 Thlr. 4 Sgr.

Seither fehlten und sind wieder vorräthig:

André, Ant., Op. 42. Marsch u. Walzer f. Pfte. zu 4 Hdn. 18 Sgr.
Beethoven, Op. 18. 6 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Vllo. (Partitur). Nr. 1. F. (N. Zinnstich-Ausg.) 25 Sgr.
Müller, J. J., Potpourris p. Fl., V. (ou Alto) et Guit. Op. 15. Oberon. Op. 18. Montecchi e C. Op. 21. Norma zu 22½ Sgr.
Ouvertures, arrangées pour 2 Violons, Alto et Violoncello par *Busch*. Nr. 1. *Auber*, La Muette. 20 Sgr. Nr. 7. *Herold*, Zampa. 25 Sgr. Nr. 9. *Mozart*, Don Juan. 15 Sgr.
Rossini, G., Ouvert. Tancred f. gr. Orch. (15 St.) 1½ Thlr.
———, Dieselbe für kleines Orch. (13 St.) 1⅓ Thlr.
Spindler, F., Notturno für 4 Männerst. mit Pfte.-Begl. (ad lib.) „Es kann ja nicht immer so bleiben", Part. und Stimmen. 25 Sgr. Die Stimmen allein. 14 Sgr.

Neue Musikalien
im Verlage von
C. F. W. Siegel in Leipzig.

Brunner, C. T., 4 Tonbilder für Pianoforte. Op. 376. Nr. 1. In heller Mondnacht (Notturno). Nr. 2. Auf der Gondel (Barcarole). Nr. 3. Tyroler Alpenklänge (Pastorale). Nr. 4. Rosenfest der Jugend (Scherzo). à Nr. 12½ Ngr.
Evers, C., Nordisches Wiegenlied mit 16 Variationen für Pianoforte. Op. 71. Pr. 20 Ngr.
Hering, C., Mädchenträume (Nr. 1. Blumentraum. Nr. 2. Traum am Bache). 2 Salon-Etuden f. P. Op. 44. 16 Ngr.
———, Jagdstück (Idylle) für Piano. Op. 51. 12½ Ngr.
Pacher, J. A., La Danse des Patineurs. Morceau caractéristique pour Piano. Op. 55. 20 Ngr.
Spindler, Fr., Album für Piano. 112. Werk. (Nr. 1. Kornblume. Nr. 2. Blinkender Stern. Nr. 3. Blüthenzweig. Nr. 4. Wasserlilie. Nr. 5. Herbstblätter.) 1 Thlr.

Im Verlage von **L. Holle** in *Wolfenbüttel* sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

W. A. Mozart's 15 Sinfonien für das Pianoforte solo, arrangirt von *F. W. Markull*. 2⅓ Thlr.
Dieselben für Pianoforte à 4 ms. 3⅔ Thlr.
M. Clementi's Gradus ad Parnassum, revidirt von Dr. *Fr. Chrysander*. Complet 2½ Thlr.
Ausführliche Prospecte gratis.

In **Appun's Musikhandlung** in *Bunzlau* ist soeben erschienen:

Die Sprache der Blumen. Phantasiestücke für Pianoforte zweihändig componirt und I. H. Frau Erbprinzessin *Reuss J. L.*, geb. Herzogin von Würtemberg, ehrfurchtsvoll gewidmet von *Wilh. Tschirch*. Op. 47. Nr. 1. „Gänseblümchen". Nr. 2. „Epheu". Jede Nr. 12½ Sgr.
Feine Salonpiècen für Spieler mittlerer Technik, passend zu Festgeschenken.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von Friedrich Bartholomäus in Erfurt: Musikalien-Weihnachts-Katalog.

Leipzig, den 23. December 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 26.
Einundfunfzigster Band.

D. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Publicum und Kritik in Wien.

Nachdem Wagner in dem größten Theile Deutschlands als schöpferisches Genie anerkannt ist, nachdem keine bedeutende Bühne existirt, wo seine Werke nicht unter dem Enthusiasmus des Publicums gegeben würden, hat endlich auch Wien aus seiner langen Lethargie sich aufgerafft, und auch hier hat die Urgewalt des Genies über Frivolität, überragende Sinnlichkeit und Vorurtheile den schönsten Sieg davongetragen.

Kritik, Publicum und Darsteller sind die drei Elemente, die zu jedem Kunstwerke in äußere Beziehung treten und für die der Künstler, abgesehen von der eigenen Befriedigung, die ihm seine Werke gewähren, schaffend thätig ist. Es möge heute unsere Aufgabe sein, das Verhältniß des ersten dieser Elemente, der Kritik in Wien, zu den Werken Wagner's darzustellen.

Das Publicum ist hier mehr als in anderen gleichbedeutenden Städten aus den heterogensten Elementen zusammengesetzt. Der starke Zu- und Abfluß von Fremden, die Mischung aus den verschiedenen Nationalitäten machen dies natürlich. Bei einem solchen Conglomerat aus Völkerschaften, die theilweise auch einen tieferen Kulturstandpunct einnehmen, als die deutsche Nation, darf es uns nicht wundern, wenn wir ein bedeutendes Vorwiegen des sinnlichen Elementes und der niederen Genußsucht im allgemeinen Kunstleben vorfinden. Rechnen wir hierzu den Einfluß, den die Nähe des Südens und des Orients ausübt, so ist es ganz erklärlich, wie hier die italienische Oper und das Ballet zum ekelhaftesten Auswuchse heranreifen konnten, und Wien auf diese Weise, trotz der reichen Mittel, in seiner Entwicklung hinter dem übrigen Deutschland zurückblieb. Doch der Hauch des Fortschrittes ist zu mächtig, als daß durch ihn nicht selbst das blasirteste Publicum aus seiner Erschlaffung aufzurütteln wäre. Obwol um mehr als ein Jahrzehnt später, als in Norddeutschland, haben Schumann's Werke sich dennoch hier Bahn gebrochen, und bilden jetzt vorzugsweise den Mittelpunct in den eigentlichen musikalischen Kreisen Wiens. Schumann appellirt aber zu sehr an die specifische geistige Innerlichkeit, als daß er hier im eigentlichen Volke Wurzel schlagen könnte. Wagner's Werke dagegen bilden ein wichtiges Moment im gesammten Culturleben des deutschen Volkes, sie haben die hohe Sendung, die Kunst wieder zum unentbehrlichen Factor des Volkslebens zu erheben, und so zwischen dem jetzt herrschenden Realismus und dem vernachlässigten Idealismus das Gleichgewicht herzustellen. Die Aufführung der Operndichtungen Wagner's muß daher als der Beginn eines neuen Zeitabschnittes im Musikleben Wiens betrachtet werden. Die Kritik fühlte dies sehr wohl, sie ahnte, daß ein Kampf auf Tod und Leben beginnen werde. Sie war es daher auch zuerst, welche, als der Kampf zwischen dem Alten und Neuen im übrigen Deutschland schon beinahe seinem Ende nahe war, mit der Keckheit, die nur aus Unkenntniß der Werke, um die es sich handelte, gegen Richard Wagner's Schöpfungen zu Felde zog. Die natürliche Folge davon war, daß im Publicum die ärgsten Vorurtheile gegen die neuere Richtung der Musik Wurzel faßten. Wie konnte es auch anders sein, da fortwährend in den Zeitungen angeschwärzt und bitter getadelt wurde, das Publicum hingegen keine Gelegenheit hatte, die Werke, über die der Stab gebrochen wurde, selbst zu hören, selbst zu beurtheilen, und es bekanntlich immer eher geneigt ist, das Schlechte, als das Gute zu glauben.

So standen die Sachen, als „Tannhäuser" mit sehr schwacher Besetzung, auf sehr primitive Weise, in einem der kleinsten Theater Wiens aufgeführt wurde. Wie hoch war daher der Erfolg anzuschlagen, den derselbe trotz der ungünstigen Umstände errang, ja derselbe ist um so höher zu schätzen, indem viele der innigsten Verehrer Wagner's schon aus jener Zeit stammen. Die Kritik benahm sich, wie es nicht anders vorauszusehen war. Vollständiges Absprechen war das Resultat. Endlich öffneten sich vor mehr als einem Jahre auch die Räume des Hofoperntheaters den Werken Wagner's. „Lohengrin" wurde auf sehr anständige Weise aufgeführt und griff im Publicum vollständig durch. Durch öftere Wiederholungen des „Lohengrin" wurde die Zahl der Verehrer Wagner's immer größer und seit jener Zeit hat er festen Fuß in Wien gefaßt. Ein großer Theil des Publicums war nach der Aufführung an sich und der Kritik irre geworden. Er war ins Theater gegangen in der Meinung, Unsinn, Ohren zerreißenden Lärm zu hören, und hatte Musik, wunderschöne Musik gehört. Doch bei Manchem schwand der erste Eindruck dennoch, die Schlange der Reflexion schlich sich heran, die Kritik mit ihren Spitzfindigkeiten und Trugschlüssen, und das alte Vorurtheil gewann wieder die Oberhand. Auf diese Weise sprach ein Theil des Publicums der Kritik nach, weil er entweder seinem eigenen Gefühle nicht traute, und zu träge war, durch wiederholtes

Anhören des „Lohengrin“ sein Urtheil zu verbessern, oder oft überhaupt nicht im Stande, ein selbstständiges Urtheil zu fällen. Der Kern im Publicum, die Besten darunter, hatten aber das Genie erfaßt, und das war die Hauptsache. Die eigentliche Masse des Volkes, das Publicum im Großen und Ganzen, muß erst durch und zu den Werken Wagner's erzogen werden, um sie vollständig zu verstehen. Daß wir auch dieser Zeit nicht mehr allzu fern sind, beweisen die Forderungen der Gegenpartei, welche (Deutsche Musikzeitung, Probenummer) schon verlangt, die Stimmen sollten gewogen, nicht gezählt werden, dasselbe, was früher bereits in d. Bl. ausgesprochen wurde.

Vor kurzer Zeit wurde nun auch der „Tannhäuser“ dem Publicum vorgeführt, und errang einen glänzenden Erfolg, den selbst die gesammte Kritik in vollem Maaße zugesteht. Sie blieb sich im Ganzen consequent, und dies ist wol ihre einzige sehr relative Tugend. Man wäre aber berechtigt gewesen, zu glauben, die Kritik habe sich denn doch endlich von Wagner's musikalischen und dichterischen Genie zur Genüge überzeugen können. Was für Riesenanstrengungen hatte sie gemacht, um den Strom der Entwicklung zu hemmen! Ein Narrenhaus war noch ein Paradies für die gesammte neudeutsche Schule. So hatte die Kritik ihre Bestrebungen dargestellt. Was half aber das ärgste Verleumden, was alle Fechterkünste und groben Faustschläge? Das Gute, Echte, Wahre siegte und wird auch fernerhin siegen. So steht Wagner jetzt anerkannt da, so wird Liszt, Dank seinem Genius, bald dastehen. Nur vorwärts, zugekrittelt, was siegen soll, wird, trotz der Anstrengungen der Wiener Recensenten, siegen!

Wir haben nicht die Absicht, uns hier auf eine Widerlegung der einzelnen Wiener Kritiken des „Tannhäuser“ einzulassen. Es wurde dies in der Hauptsache schon zu wiederholten Malen gethan; — wir wollen blos die Wiener Kritik charakterisiren, um so die vollständige Beschränktheit, Haltlosigkeit und Phrasenreiterei derselben darzulegen. Denn Beschränktheit ist es, wenn trotz wiederholter Berichtigungen derselbe Unsinn immer wieder von Neuem aufgetischt wird, dieselben Irrthümer wieder zum Vorschein kommen. So wird z. B. die alte Behauptung, Wagner habe keine Melodie, in den meisten Zeitungen nochmals wiedergekäut. Wie oft wurde das schon widerlegt, und man sollte es nochmals widerlegen? Das hieße wahrlich Wasser in ein Sieb gießen. Wer Etwas nicht begreifen will, der wird es nicht begreifen, und kämen die Götter selbst vom Himmel herab, es ihm zu erklären. Wo nicht das redliche Bemühen vorhanden ist, seine falschen Ansichten berichtigen zu lassen, da kann von einer Verständigung und Vermittlung kaum die Rede sein. Und welches ist das Motiv, das den Herren die einer besseren Sache würdige Ausdauer und Zähigkeit verleiht? Vielleicht innere Ueberzeugung? Weit gefehlt! Einzig und allein Eitelkeit und hohes Selbstgefühl. Wenn z. B. Hr. Dr. Hanslick aufhören würde, an seinen bisherigen ästhetischen Anschauungen festzuhalten, so würde er wol im günstigen Falle zu einem gewöhnlichen, anständigen Musikkritiker herabsinken, während er sich jetzt für den Schöpfer eines ästhetischen Systemes hält, der seinen eigenthümlichen Standpunct behauptet. Ein Gleiches gilt in der Hauptsache von den übrigen Herren, von denen jeder seinen specifischen Standpunct zu besitzen und natürlich auch behaupten zu müssen glaubt. Es freut sie, auf selbsterbautem Throne Comödie zu spielen. Lassen wir Kindern ihr Spielzeug, sie mögen damit schalten und walten, wie sie wollen, diese Freude wollen wir nicht stören. Nur dorthin mögen sie sich nicht drängen, wo nur Männern das Recht zusteht, zu Rathe zu sitzen. Und die Wiener Recensenten haben hierzu nicht das Recht. Denn eine Kritik, die Anschauungen, wie sie der gesammten neudeutschen Schule zu Grunde liegen, und in den Werken derselben ausgesprochen sind, weder widerlegt, noch anerkennt, welcher die bis jetzt einzig endgültige Basis der Geschichte fehlt, verdient nicht den Namen einer Kunstkritik, sondern den eines dilettantenhaften Recensirens, das in Phrasen sein Heil sucht. Die Kritik schwankt durch ihre innere und äußere Haltlosigkeit hin und her, so daß es durchaus nicht zu den Seltenheiten gehört, von verschiedenen Recensenten über dasselbe Kunstwerk oder denselben Künstler diametral entgegengesetzte Urtheile zu hören. Wie wäre es auch anders möglich, da die sittliche Hoheit fehlt, die der Kritiker ebenso wie der Künstler besitzen muß, welche ihn immer vor Ausschreitungen bewahren wird, welche einzig und allein die innere Grundlage der kritischen Gerechtigkeit sein kann. Es fehlt die Congenialität, der tiefe künstlerische Blick, der sich über leere Aeußerlichkeiten hinwegzusetzen, der in jedem Kunstwerke seine Stellung zum Großen und Ganzen herauszuerkennen vermag. Die objective Basis, die bei dem unvollständigen Ausbau der Aesthetik hauptsächlich die Geschichte bilden muß, ist ebenfalls nicht vorhanden, so daß fortwährend ins Blaue hinein recensirt wird. Die Frage, wohinaus es denn eigentlich gehen sollte, wenn man den Ansichten der Wiener Recensenten beitreten würde, liegt unter dem Horizonte dieser Herren. Ebenso scheint das Wort „Entwicklung“ in dem Wörterbuche derselben nicht vorzukommen, und somit eine der bedeutendsten Errungenschaften der Philosophie des letzten Jahrhunderts, welche dem Kritiker Alpha und Omega sein muß, für diese Leute nicht zu existiren. Auf diese Weise ist die Kritik hier durchaus nicht etwas Objectives, aus der Sache selbst Entstandenes, sondern sie erscheint blos als die subjective Meinungsäußerung des betreffenden Kritikers. Ein Recensent steht hier eben um keine Stufe höher, als der erste beste gebildete Laie, nur daß er mit einigem ästhetischen Rüstzeuge, der eine mehr, der andere weniger, und mit ziemlich gediegenen musikalischen Kenntnissen ausgerüstet ist. Bei solchen Grundlagen ist es natürlich nicht anders möglich, als daß die persönliche Eitelkeit und Einbildung des Kritikers die Hauptsache bleibt, und derselbe sich immer über das zu besprechende Werk stellt. Ihm ist seine Subjectivität erstes und letztes Kriterium, der oberste Richterstuhl, da er keinen anderen Maßstab, als sein eigenes, sehr hoch gehaltenes Ich in sich findet. Eine solche Kritik erfüllt nicht ihren schönen Zweck. Statt das Publicum über die wichtigsten Fragen der Gegenwart zu orientiren, verwirrt sie das Urtheil desselben, und so ist es geschehen, daß das erstere theilweise der Kritik über den Kopf gewachsen ist, indem es instinctiv das Richtige erkannte.

φ/π

Bücher, Zeitschriften.

Otto Jahn, W. A. Mozart. Dritter Theil. Mit Mozart's Bildniß nach Tischbein, und drei Notenbeilagen. gr. 8. cart. 512 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.

(Schluß.)

Vom sorgenvollen Erdenwallen zur Feier des Genies, aus Nahrungssorgen zu den Höhen geistiger Schöpferkraft — das wäre ein herrlicher Aufschwung. Wir möchten ihn uns nicht nehmen lassen, möchten sofort zum Ende dieses Bandes eilen, und nur andeuten, was dazwischen liegt, im sechsten bis zehnten Abschnitt; — aber auch diese bieten bei geringerer

äußerlicher Geschlossenheit manches Anregende! Wir erwähnten schon, daß der Vater Mozart's die Heirath des Sohnes keineswegs mit Befriedigung sah; auch ein längerer Aufenthalt der jungen Leute in Salzburg änderte Nichts an der Abneigung des Alten. Dort entstanden die Theile einer großen Messe, auf die wir noch zurückzukommen haben, dort wurde auch der Plan zu einer neuen komischen Oper gemacht, zu der Baresco den Text liefern sollte: L'oca del Cairo; — nur eine Skizze des ersten Actes ist von Mozart hinterlassen. In Linz ward auf der Heimreise eine Symphonie componirt, und zwar in wenigen Tagen. — Von nun an entspinnt sich zwischen Vater und Sohn ein ernster Ton im ganzen Briefwechsel, am 28. Mai 1787 verscheidet Jener, glücklich in dem Bewußtsein, einen ruhmbekränzten Künstler zum Sohne zu haben, verdienstreich als erster Lehrer dieses Geistes. — Wir sehen im siebenten Abschnitt den liebreichen Sohn, um eine Lebensfreude ärmer, im Verhältniß zu seiner Schwiegermutter einen Ersatz suchen und in seinen beiden Schwägerinnen Sophie und Aloysia wahre Zuneigung finden. Weniger erfreulich sind die künstlerischen Erfolge dieser Zeit: zwei Arien, die er damals einer Oper von Anfossi beigab, und die mehr als alles Uebrige diesem Werke zu Erfolgen verhalfen, brachten ihm Ehre — und Neider ein; ähnlich geschah es mit Ensemblesätzen, die Mozart der Villanella rapita von Bianchi beifügte; eine Menge von Concertstücken und Arien schrieb in dieser Zeit der stets dienstwillige Meister für Virtuosen und Sänger, — das konnte eine tiefe Abneigung der italienischen Künstler nicht verhindern, die Mozart als ihren natürlichen Widersacher zu allen Zeiten betrachteten; sagte doch auch der deutsche Maëstro von ihnen: „Sie jagen, oder trillern und verschnörkeln, weil sie nicht studiren und keinen Ton halten können." — Ist es heute besser bestellt um diese verschwenderisch belohnten Zierpflanzen unsrer europäischen großen Höfe? Würde Mozart nicht auch heute noch alle Gelegenheit finden, wie damals, seinen Widerwillen auszulassen gegen „alle Welschen", die sich durch „unwürdige Mittel" Ehre erwarben? So aufgebracht über jene „Welschen", so billig und gerecht war Mozart in seinen sonstigen Urtheilen: Pleyel, Paisiello — der nicht in gleicher Weise vergalt —, Sarti — der den Meister verleumdete und beschimpfte —, Gyrowetz, endlich der junge Beethoven haben nach der Reihe sein liebenswürdiges Wesen empfunden, und sich an seinem milden Urtheil gestärkt. Und wenn dann auch unter den deutschen Meistern sich solche fanden, denen der Neid keine Ruhe ließ, so vergalt es Mozart an ihnen durch gemessenes Schweigen und wandte anderen, so seinem geliebten Jos. Haydn, um so herzlichere Liebe und Verehrung zu. — Einen gewinnenden Eindruck macht das gesellige Leben Mozart's in den höheren Wiener Kreisen, so der Gräfin Thun, im Greiner'schen Hause, bei den Geschwistern Martinez, bei dem Frhrn. von Jacquin; ihm ist der achte Abschnitt gewidmet. — Unter den Männern, die jederzeit für Mozart's Bildungsgang von Einfluß waren, steht Gottfried Baron von Swieten in erster Reihe; sein Wirken und das gesammte Berliner Musikleben jener Zeit, in das der Baron auf einer Reise zeitweilig wirksam einzutreten Gelegenheit fand, bilden den neunten Abschnitt unsres Bandes. Wir haben nicht Zeit, die geistvolle Charakteristik des Einzelnen heranzuziehen, die Fehden der Altclassischen mit den Modernen zu schildern, in denen sich vor nun 75 Jahren das Vorbild dieser, unserer Zeit darstellt, und bei denen sich unser Biograph als ein den Fortschritt liebender Richter bewährt. Für uns ist dieser Abschnitt nur da von directem Interesse, wo er über Mozart's Studium der classischen Muster spricht, und über seine eigenen Arbeiten nach deren Vorbilde, über seine Fugen und Suiten. Nicht, daß Mozart erst nothwendig gehabt hätte, an Bach und Händel zu lernen, wie man Fugen mache, er war der gesammten Technik Meister. „Allein," wir führen Jahn's eigene, vortreffliche Worte an, „was er an jenen Meistern bewundern lernte, was ihn zu freier Nacheiferung anfeuerte, das war die Kraft und Tiefe ihrer künstlerischen Natur und Bildung, vermöge welcher sie diese strengsten, scheinbar bis zur Starrheit abgeschlossenen Formen der Darstellung als die naturgemäße und durchaus entsprechende Ausdrucksweise ihres musikalischen Denkens und Empfindens ergriffen;" — und so war es auch Mozart's Absicht nicht, mechanisch jene Meister nachzuahmen, seine eigenen contrapunctischen Werke sind so ganz der jedesmaligen Aufgabe gemäß verwendet, so ganz Mozartisch, wie die Fugen von Bach und Händel ihrer Zeit, ihren Aufgaben gemäß. Es ist bekannt, wie diese Seite an Mozart im Schlußsatze der C dur-Symphonie und in der Ouverture zur „Zauberflöte" ihren Gipfelpunct erreicht hat, wie sie hier und an manchen Orten außerdem einen Höhepunct in der Musikgeschichte überhaupt bezeichnet. Weniger bekannte, aber von Jahn mit Recht hervorgehobene Werke dieser Gattung sind: die dreistimmige Clavierfuge in C dur, deren weiches Gefühl sich innig verschmelzt mit interessanter technischer Ausführung und die als ein Muster für charakteristischen Ausdruck bei durchaus gebundener Form gelten kann; ferner die beiden „Stücke für ein Orgelwerk in einer Uhr", auch als Clavierstücke zu vier Händen bekannt, aus viel späterer Zeit, aber dem vorhergenannten Werk gleichstehend in der Beherrschung der Formen bei charakteristischer Tiefe. In diese fällt denn auch jene unvollendete Messe in C moll, an der er während seines Aufenthaltes in Salzburg schrieb, und die sich durch ihre strenge thematische Behandlung als ein Werk darstellt, das zu Zwecken des Studiums unternommen, und eben darum ungleich in den Theilen ausgeführt ward — das ist, wie Jahn mit Gründlichkeit nachweist, die Ursache des steifen, trockenen Eindrucks, den die sämmtlichen Solo-Partien machen; aus demselben Grunde fehlt auch den Chören jener Nerv eines ganz individuellen Lebens im Großen und Ganzen, für den einzelne erhaben wirkende Stellen keinen vollen Ersatz zu geben vermögen. Diese wirkungsvollsten Partien, die Sätze des Kyrie und Gloria, waren es bekanntlich, die Mozart im Jahre 1785 ohne erhebliche Veränderung mit italienischem Texte in sein Oratorium Davidde penitente aufnahm — ein Grund mehr für die Zusammenhanglosigkeit, für den Mangel an Styl in diesem oft überschätzten Werke, das sich außerdem die Bereicherung durch zwei Concert-Arien gefallen lassen mußte. Der folgende Abschnitt bespricht Mozart's Stellung zur Freimaurerei: wir dürfen ihn übergehen, denn auch die hierher gehörigen Compositionen bewegen sich in engen Gebieten; und wir haben somit den Schluß dieses Bandes vor Augen, der Mozart's Genie zu feiern, oder, wo es noth thut, zu erklären Veranlassung nimmt. Es wird darin mit klarem Verständniß, mit wahrhaften Lichtblitzen der Beobachtungsgabe nachgewiesen, wie der große Meister in immerwährender Thätigkeit des Schaffens und darum so wenig besorgt war um das schließliche Niederschreiben des innerlich Fertigen; es wird mit Nachdruck betont, wie falsch jene Ansicht von dem nur instinctiven Schaffen der genialen Naturen, und auf die Anstrengungen Mozart's als leuchtendes Beispiel verwiesen, der sich seine Bildung sauer genug habe werden lassen; es wird jener oft citirte Brief

an den Baron v. P. mitgetheilt, in dem Mozart mit fast kindlichen Worten die Art auseinandersetzt „beim Schreiben und Ausarbeiten von großen und derben Sachen nämlich", und im engen Anschluß lesen wir Jahn's eigene Gedanken über „die Art und Weise der allmäligen Gestaltung und Ausbildung der künstlerischen Ideen bis zum vollendeten Kunstwerk", die wir so gerne alle auch an dieser Stelle wiedergeben möchten, und bei denen wir uns doch mit einer dringenden Empfehlung ihrer oft wiederholten Lecture an alle schöpferischen Geister begnügen müssen, die da glauben, mit den Gaben der Natur leichtsinnig um sich werfen zu dürfen. In diesem Abschnitt lernen wir ferner Mozart's „äußerst glückliche Organisation" bewundern: „Seine reiche und leicht erregbare Erfindungskraft wurde durch den feinsten Formensinn unterstützt, welcher durch vielseitige und gründliche Studien zu einer solchen Sicherheit entwickelt war, daß er die verschiedensten Formen der musikalischen Gestaltung wie instinctmäßig anwendete und ausführte." Wir erfahren nicht, was Alles im Einzelnen Mozart zum jeweiligen Schaffen angeregt, denn „das Kunstwerk kann nicht unmittelbar an die äußere Veranlassung angeknüpft werden", und nur ein Interesse auch an geringfügigen Umständen bei bedeutenden Menschen kann solche Fragen aufwerfen, — aber wir erfahren Mozart's Liebe zur Natur, deren Einflüsse allbekannt; und ein stetiger Drang, ein übermächtiges Strömen der Schöpferkraft ließen dem Meister auch da keine Ruhe, wo die gewöhnlichen Geister nach Ruhe verlangen. Nichts, auch wenn Lärm und die trivialste Unterhaltung ihn umgaben, konnte ihn stören; sein Gedächtniß war staunenswerth, seine Phantasie ein nie versiegender Quell. Rossini hat von Mozart gesagt: er sei der Einzige, der ebensoviel Genie als Wissenschaft besessen habe — ja, als sein Gemüth während der Entbindung seiner Frau voll und warm in Anspruch genommen war, schrieb er Menuett und Trio seines meisterhaften Quartetts in D moll! Die ungeheuere Gedächtnißkraft machte es Mozart zur Gewohnheit, das in Gedanken Erfaßte in erster Skizze zu entwerfen — ihm war zu jeder Zeit das Hinzufügen des Uebrigen eine Spielerei; die ungeheuere Erfindungskraft andrerseits veranlaßte jene Menge bedeutsamer Anfänge von Compositionen, deren spätere Vollendung wir schmerzlich vermissen: aus dem Füllhorn seiner Phantasie goß er Blüthen, Knospen und Früchte, wohin, und ob sie gereift waren, was konnte es ihn im Vollgefühl seines Vorraths kümmern! — Aber ein anderes Bild bietet der an sich selber feilende Meister: dort die üppigste Natur, hier der sorgsame Lehrer; von Beispielen dieser kritischen Thätigkeit, in denen sich oft die Leuchte des genialen Verständnisses zeigt, bietet auch Jahn's Buch eine bezeichnende Auswahl. Wie für jeden bedeutenden Componisten bedurfte es bei Mozart der sinnlichen Klangwirkung nicht, „er schrieb Noten wie Briefe", sagte seine Frau; die frühen Morgenstunden waren die Entstehungszeit jener Meisterwerke, aus denen wiederum der Hauch erquickender Morgenluft weht, und wenn er vor dem Instrumente saß, und das gewöhnlich alltäglich aussehende Gesicht den Ausdruck der Künstlerwürde, der Begeisterung annahm, wenn er dann „aus dem Kopfe" spielte, und die schwierigsten Formen mit der größten Leichtigkeit handhabte, dann löste sich, wie Jemand sagte, „der Zustand einer süßen Bezauberung; das Entzücken, auf den höchsten Grad gespannt, strömte in laute, überströmende Beifallsäußerungen aus!" Möge sie in uns nachwirken, die Begeisterung seiner Zeitgenossen; Mozart zwar weilt nicht mehr unter uns, — seine Werke aber sind geblieben; und wenn der Zahn der Zeit im Einzelnen daran genagt hat, wenn der Fortschritt unsrer Kunst und das Wirken späterer Meister Manches zurückgedrängt hat — es bleibt genug für späte Zeiten, und es bleibt für immer, was Otto Jahn in diesem dritten Bande seines Werkes dem Herzen des Lesers nahe führt: der edle Mensch, der gottbegeisterte Künstler! — Beigegeben sind dem dritten Theile außer dem oben genannten Porträt Mozart's eine Reihe von erläuternden und ins Einzelne gehenden Beilagen: Beurtheilungen der „Entführung" von Zeitgenossen, M.'s Heirathscontract, Briefe der jungen Eheleute u. s. w., ein Verzeichniß der von M. hinterlassenen Fragmente und Entwürfe; endlich drei Notenbeispiele von angefangenen, aber nicht ausgeführten Compositionen.

Im Augenblick, wo diese Zeilen geschrieben, erscheint der umfangreiche vierte Band, als Schluß des ganzen Werkes. Möge diese Anzeige für heute genügen; mit gleicher Liebe, wie den bisherigen, werden wir auch ihn studiren, und in d. Bl. seinerzeit darüber Bericht erstatten. P. Lohmann.

Aus Berlin.

Von den Quartetten der HH. Laub, Radecke, Wüerst und Bruns fand bereits die dritte Soirée statt. Sie wurde mit einem Haydn'schen begonnen, Cah. 17, Nr. 1, B dur. Hierauf folgte ein Quartett von Wüerst, Op. 33, Nr. 2, D dur, welches nebst zwei anderen demnächst bei Friedländer erscheinen wird. Der erste Satz trat gleich frisch, brillant und effectvoll auf und documentirte den Componisten in seinem bekannten Geschick. Man merkte sogleich wieder, daß demselben die Arbeit leicht von der Feder geht und hinsichtlich der formellen und instrumentalen Behandlung alle Mittel zur Disposition stehen. Der zweite Satz schien uns an besonderen Vorzügen und Pointen den übrigen etwas nachzustehen. Der dritte hingegen belebte durch interessante Wirkung im $^3/_4$ Tact, gewissermaßen im Rhythmus und Accent der Mazurka, unterbrochen von einem brillanten Intermezzo im $^2/_4$ Tact. Der letzte Satz von feinen, phantastischen Zügen beschloß die Arbeit recht effectreich. Das Werk erhielt einen unbestritten guten Erfolg und gereichte dem Componisten und Mitspieler zur Auszeichnung. Die dritte Nummer des genußreichen Abends bildete das herrliche F dur-Quartett von Beethoven, Op. 135. Hier hatten wir einmal wieder Gelegenheit, den großen Meister auf seiner genialen Höhe anzustaunen. Der erste Satz entwickelte sich in feierlich geistvoller, breiter Anlage, worauf der zweite in der reizendsten Empfindung als ein wahrer Erguß der innersten Seele folgte, und zur lautesten Bewunderung hinreißen mußte. Der dritte Satz, ein originelles Scherzo mit einem höchst merkwürdigen Orgelpuncte, bot den Spielern in rhythmischer Ausführung bedeutende Schwierigkeiten, die aber glänzend überwunden wurden. Der vierte Satz, ein feuriger, in der That großartiger Schluß, steigerte das Interesse bis zu einem Höhepuncte, der in einem wahrhaft enthusiastischen Beifall widerhallte. — Die letzte dieser Soiréen steht uns nach Laub's Rückkehr aus Holland bevor, worauf er eine größere Kunstreise nach Rußland antritt. — Von den Kammermusik-Soiréen der HH. Blumner und Grünwald ist der ersten noch nicht gedacht worden. Das Programm, welches von sämmtlichen vier Aufführungen bereits publicirt ist, enthält fast ausschließlich classische Werke. Die erste Soirée brachte die Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven Op. 12, Nr. 3; Trio von Haydn C dur und Quartett von

Mozart Es dur für Pianoforte und drei Streichinstrumente. Hrn. Grünwald's Leistungen sind von anderen Jahren her bekannt, aus ähnlichen Aufführungen mit Hrn. Radecke. Hrn. Blumner hatten wir in voriger Saison zuerst Gelegenheit in Schumann's A moll-Concert, Bach'schen Stücken ꝛc. kennen zu lernen, worin er sich viele Anerkennung erwarb. Sein Spiel ist leicht, klar und correct, und bemüht sich, einer feinen Nuancirung gerecht zu werden. Diese Vorzüge, auf die gegenwärtig gebotenen Leistungen übertragen, brachten dem strebsamen Kunstjünger ein erfolgreiches Debut. — Das zweite Abonnementconcert von Rob. Radecke im Saale der Singakademie hatte eine große Zuhörerschaft herbeigeführt, und mit Recht können wir das Unternehmen des Hrn. Radecke um so mehr willkommen heißen, als er sich um den musikalischen Fortschritt unserer Zustände schon recht verdienstvoll bemüht hat; bringen wir hier nur in Erinnerung, daß er in der letzten Hälfte voriger Saison die „Comala" von Gade, die C dur-Symphonie von Schumann, Schubert's Symphonie in C, die Ocean-Symphonie von Rubinstein, die neunte Symphonie von Beethoven, Schumann's „Faust" und im vorigen Concerte Beethoven's G dur-Concert und die Manfred-Musik von Schumann, also vieles Neue und Mehreres zum erstenmale, uns zugänglich machte. Sein zweites Concert wurde mit einer Ouverture des Concertgebers zu „König Johann" eröffnet. Mit dieser Arbeit hat sich Hr. Radecke ein rühmliches Zeugniß ausgestellt, zumal er auch darin den Anforderungen heutigen Bedürfnisses mehr entspricht. Die Themata waren mit Frische und Fluß zum Ganzen gestaltet, die instrumentale Behandlung zeigte viel Gewandtheit und praktische Kenntnisse, und der effectvolle Ausdruck der Zusammenwirkung verlieh dem Werke andauerndes Interesse. Insbesondere erfreute uns eine gewisse Emancipation des Componisten von der Engherzigkeit der harmonischen Combination. Recht wirksam und schön waren einzelne kühne Eintritte und Wendungen, mochten sie auch gewissen Berliner Ohren befremdend erscheinen. Außerdem sei noch der Sicherheit gedacht, mit welcher Hr. Radecke die Blechblasinstrumente besonders vortheilhaft behandelt hat. Der Fortschritt des Hrn. Radecke verdient umsomehr die lobende Beachtung, als derselbe mit den übrigen künstlerischen Bestrebungen auch in der eigenen Production sich herausstellt. Ein Glanzpunct des Concertes war die Leistung des Hrn. Concert-M. David aus Leipzig. Er spielte zuerst ein Concert von sich: Nr. 5, D moll. Composition wie Vortrag gewährten uns hohen Genuß. Das Spiel des verehrten Gastes erwarb sich großen Beifall, namentlich durch die große Reinheit des Tones und Sicherheit in Doppelgriffen. Nach dem Vortrag der originellen Teufelssonate von Tartini erfolgte ein dreimaliger Hervorruf. Es war auch eine seltene Meisterleistung und wir sind Hrn. Concert-M. David dafür besonderen Dank schuldig. Recht wirksam war die eingelegte Cadenz auf der Höhe heutiger Violintechnik. Ob die durchgehend allerdings meisterhaft sinnige Nuancirung des Vortrages in der Intention des Meisters gelegen, wissen wir nicht, wird aber bei den vielen Wiederholungen der einzelnen Sätze und Gedanken wol Berechtigung finden. Auf den stürmischen Beifall nach dieser Sonate war Hr. Concert-M. David so freundlich, noch eine Bach'sche Solo-Sonate zu spenden, worin er noch einmal seine Kunstfertigkeit, wie in einem Perpetuum mobile, glänzen ließ. Außerdem führte Hr. Radecke die Frühlingsphantasie für Orchester, Pianoforte und vierstimmigen Sologesang von Gade und Beethoven's Musik zum „Prometheus" auf. Erstere ist eine der harmlosesten Arbeiten des Componisten in naiv-heiterer Stimmung; zum Theil recht hübsch, erhebt sie sich doch nicht hoch über das Niveau des Wohlfeilen und Bekannten. Die Ausführung von Seiten des Orchesters (der Liebig'schen Capelle), der Pianofortepartie durch Hrn. Rud. Radecke, Bruder des Concertgebers, wie des Chorgesanges ging unter der tüchtigen Führung des Dirigenten anerkennenswerth von statten. Dasselbe müssen wir auch von der Prometheus-Musik sagen. Möge Hr. Musik-Dir. Radecke in seinen künstlerischen Bestrebungen so weitergehen, Berlin wird ihm dafür dankbar sein.

Rud. Viole.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am 15. December fand das neunte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses statt. Man hatte bereits im vorigen Concert keine Sängerin auftreten lassen; auch in diesem letzten waren nur Sänger mitwirkend, und zwar den Leistungen der engagirten Frl. Dannemann gegenüber nicht zum Nachtheil des musikalischen Genusses. Hr. Hardtmuth, königl. sächs. Hofopernsänger aus Dresden, sang die Arie „Der Kriegeslust ergeben" aus „Jessonda"; im vorhergehenden Recitativ zugleich unser Tenorist Bernard die zweite Partie des Lopez. Zum Schluß des ersten Theils sangen dann Beide noch das glänzende Duett des ersten Actes aus „Tell", und mit Hrn. Gitt vom hiesigen Theater sowie dem Pauliner Gesangverein das Finale des zweiten Actes dieser Oper. Die Leistungen des Hrn. Bernard haben wir schon wiederholt als durchaus rühmenswerth bezeichnet; auch an diesem Abend machte er durch die künstlerische Beherrschung seiner Mittel, durch das Feuer seines Vortrags, durch die feine musikalische und textliche Betonung einen sehr wohlthuenden Eindruck. Je höher demnach dieser Sänger zu schätzen ist, um so weniger dürfen wir die etwa noch vorhandenen kleinen Mängel verschweigen; sie bestehen, wie vor Kurzem schon gesagt, in einer allzu scharfen Aussprache mancher Consonanten und in der allzu undeutlichen Aussprache der Vocale; auch ein öfteres Forciren der hohen Töne bliebe besser weg, da seine Stimme, ohne gerade stark zu sein, doch bei naturgemäßer Anwendung am günstigsten wirkt. Hr. Hardtmuth besitzt einen bedeutenden, in der oberen Lage zugleich außerordentlich klangvollen Baß-Bariton, sein Vortrag leidet freilich noch an manchen Mängeln. Für den Concertsaal von vornherein zu unruhig, zu wenig Maß haltend, ist auch die geringe Oekonomie in seinem Athemholen nicht eben anerkennenswerth. Wenn diese Mängel in dem Duett aus „Tell" nicht so sehr hervortraten, als in der Jessonda-Arie, so liegt das in dem trotz der reichen Erfindung dennoch auch in dieser Oper an manchen hervorragenden Stellen rohen und opernhaft-aufgeputzten Manier des Italieners, der vor allen Dingen — wie so manches Andere — nicht in den Gewandhaussaal gehörte! Ein bisher wenig genannter Hr. Karl Davidoff aus Moskau spielte ein Concertino eigener Composition auf dem Violoncell. Die Composition zeichnet sich durch einfache Haltung und Frische der Erfindung, die doch auch dem Virtuosen reichen Spielraum lassen, vortheilhaft vor manchen Tonwerken ihres Genres aus; das Spiel selbst war bewundernswerth in jeder Beziehung, von sicherem Ton, großer Meisterschaft der Technik und einer wohlthuenden geistigen Noblesse. In der Composition, mehr noch in der Ausführung zeigte sich ein durchgebildeter, reiner Geschmack. — Die Orchesterstücke des Abends: Mendelssohn's Ouverture: „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Beethoven's Pastoral-Symphonie gingen vortrefflich.

Leipzig. Am 13. December fand das vierte Abonnementconcert des Musikvereins „Euterpe" statt; es war das letzte, in dem Dr. Langer dirigirte, da derselbe fortan als Docent an der hiesigen Universität, eine neue Wirksamkeit entfalten wird; sein Pult war darum an diesem Abend mit Blumen geschmückt. Mehr als dieses Zeichen galt es uns, daß auch das Programm des Abends an jene früheren wieder erinnerte, wo dieselben als Muster für viele Concertinstitute hingestellt zu werden verdienten. Das konnte freilich von den Concerten der

verflossenen Saison, sowie von den bisherigen dieses Herbstes nicht im ganzen Umfange gesagt werden. Eine Stabilität, die unangenehm gegen die frühere Regsamkeit abstach, und dazu eine gewisse Unsicherheit in der Zusammenstellung der vorgeführten älteren Werke näherten auch die „Euterpe“ mehr und mehr dem Niveau des ganz Gewöhnlichen, und der Besuch ward in Folge dessen immer geringer. Es ist die höchste Zeit, daß in dieser Beziehung eine Aenderung vor sich geht, daß dieser in seinen ausführenden Kräften geringer ausgestattete Musikverein auch fernerhin wieder durch einen künstlerisch-durchgebildeten, lebensfrischen, vorurtheilsfreien Geist in der Anordnung der Programme entschädige, der zugleich in der Gegenwart wurzele und darum anregend und fördernd wirke; denn hier allein liegt die tiefere Berechtigung desselben, wenn er nicht ein matter Abklatsch des anderwärts Vernommenen genannt werden will. Ob das geschehen wird, hängt hauptsächlich von der Wahl eines neuen Dirigenten ab, — es gilt dem ferneren blühenden Bestehen des Concertinstituts überhaupt, und will darum reiflich erwogen sein. — Ueber die Leistungen können wir uns diesmal kurz fassen, sie waren sämmtlich anerkennenswerth. Das Orchester brachte die Es dur-Symphonie von Rietz möglichst zur Geltung, und führte die beiden Ouverturen zu „Genoveva“ und „Egmont“ im zweiten Theil befriedigend auf, nur schleppte das Tempo im Beethoven'schen Werke zu sehr. Der Pauliner Universitäts-Gesangverein sang: das „Morgenlied“ von Rietz, „Die Minnesänger“ von Schumann, — ein Meisterstück des Humors — und den tief elegischen „Nachtgesang im Walde“ mit Hornbegleitung von Franz Schubert. Die Vorträge dieses Vereins bewährten auch diesmal ihren Ruf. Im zweiten Theil trug Hr. J. v. Bernuth eine Gigue von J. G. Häßler vor, im Jahre 1780 componirt, ein lebendiges, wirkungsvolles Tonstück, und die Variationen von Beethoven über „Gode save the King“, für deren Wahl wir nicht in gleichem Grade verpflichtet sein können. Die Ausführung beider Sachen ist als theilweise befriedigend zu bezeichnen. Ohne eigentliche Virtuosität zu entwickeln, entbehrte das Spiel zugleich auch des höheren Schwunges. Die „Frühlings-Botschaft“ von Gade, ein Concertstück für Chor und Orchester, das in diesem Winter die Runde zu machen scheint durch die deutschen Concertsäle, wurde vom Gesangverein „Orpheus“ und „anderen kunstgeübten Sängern“ vorgetragen; es hat hübsche Momente, aber den Fehler der Monotonie, wie die meisten Compositionen aus Gade's späterer Zeit, und konnte darum auch keinen bedeutenden Erfolg erlangen. B. L.

Magdeburg. Im Laufe des Sommers wurden die herrlichen Räume des Odeums von den Capellmeistern Rosenkranz und Bohne (v. Gautsch's Nachfolger) öfters zu Militärconcerten benutzt. In einem derselben dirigirte Concert-M. Hubert Ries aus Berlin die von ihm für Orchester vortrefflich arrangirte Sonate Op. 30 von Beethoven — und trug in höchst gelungener Weise Spohr's Gesangsscene vor; zugleich gab uns Concert-M. Schapler Gelegenheit, einige neue Compositionen eigner Arbeit kennen zu lernen. In einem anderen Militärconcerte führte der General-Musik-Dir. Wieprecht aus Berlin den Commandostab und erzielte durch Vorführung mehrerer recht interessant instrumentirter Effectpiècen den ungetheiltesten Beifall. Das Publicum hat, wie erwiesen, auch im Sommer Sinn für andere, bessere Musik, als gewöhnliche Gartenmusik; die oben genannten Herren werden in ihren Bestrebungen fortfahren und so nach und nach die Symphonie zum Mittelpuncte ihrer Programme machen. — Der Aufführung von „Eine Nacht auf dem Meere“ von W. Tschirch, unter des Componisten persönlicher Leitung, ist schon früher Erwähnung geschehen. — Im Saale der Stadt London gab der junge Violinvirtuose Stephen Mayerhofer aus Wien eine Soirée, der noch ein Auftreten im Theater folgte; der bescheidene Kunstjünger zeigte bei gewandter Technik eine über sein Alter hinausgehende freie, tief empfundene Vortragsweise; der Beifall steigerte sich nach dem Kobold-Rondo von Bazzini zum wiederholten Hervorruf. — Zur Schillerfeier fanden in mehreren Gesellschaften musikalische Aufführungen statt; zu dem Concert in der Loge war Romberg's „Glocke“ gewählt und unter Mühling's Direction recht gut durchgeführt. (Ob 1905 Romberg's „Glocke“ noch den Mittelpunct einer musikalischen Feier zum Gedächtniß Schiller's bilden wird, soll uns Wunder nehmen. Die Leser d. Bl. fühlen längst das Zopfartige jener für die damalige Zeit gewiß höchst schätzenswerthen Composition heraus. Man sehnt sich nach geistreicherer Musik; sie ist zum großen Theil auch da und wird, so hoffen wir, nach Verlauf von vier bis fünf Decennien den Dirigenten bekannt und zugänglich geworden sein.) Die früher gern besprochenen Musikabende der hiesigen geschlossenen Gesellschaften (Loge, Harmonie, Casino) können nicht mehr in Beurtheilung gezogen werden, da man von Seiten der betreffenden Directionen wahrscheinlich eine öffentliche Besprechung nicht mehr wünscht. So viel ich gehört, hat Vieuxtemps in der Harmonie, wie immer, Furore gemacht. Im Laufe des November wurde die von Rosenkranz zum Schillerfeste componirte Ouverture zu „Wallenstein's Lager“ recht oft gebracht und stets mit Beifall gehört; sie ist ein recht effectvolles, leicht faßliches, meisterhaft instrumentirtes, das Treiben im Lager treffend charakterisirendes militärisches Tongemälde, das durch Benutzung des Anfangs vom bekannten Reiterliede „Wohl auf, Kameraden, auf's Pferd!“ von vornherein die Absicht des Componisten kennzeichnet. — Am Todtenfeste führte der Kirchengesangverein unter Rebling's Leitung den „Messias“ von Händel auf; die Solibesetzung durch Frau Dr. Reclam aus Leipzig, Frau Bankdirector Leo aus Berlin, die königl. Domchorsänger HH. Otto und Sabbath ließ Nichts zu wünschen übrig, und das Orchester that wie selten seine Schuldigkeit; nur die Chöre kamen uns bei den Kraftstellen zu schwach vor und wir bleiben trotz alles Gegenspruches der Ansicht, daß die Orgel das Mittel zu größerer Verstärkung, zu momentan erschütternder Wirkung bietet. Derselbe Verein hält schon jetzt seine Hauptproben zu der nächstens zu erwartenden „Gründung Rom's“ von Hiller. Recht gespannt sind wir auf das Werk des Mannes, der gerade zur neudeutschen Schule eine sonderbare Stellung einnimmt und dabei gewiß nicht verschmäht hat, sich die Partituren Wagner's recht genau anzusehen. J. Gallrein.

Gera. Die Acquisition des Stadtmusik-Dir. Herfurth hat in unserer Stadt ein neues musikalisches Leben herbeigeführt und es zeigt sich dieses hauptsächlich durch die früher noch nicht in der Weise dagewesenen Abonnementconcerte im hiesigen Rathhaussaale. Das erste fand am 18. November statt und es wurde in demselben im ersten Theile die Symphonie C moll von Beethoven, im zweiten ein Concert für das Violoncell von Molique in D dur, vorgetragen von dem Lehrer am Conservatorium der Musik zu Leipzig, Hrn. Friedrich Grützmacher, die Ouverture zum „Sommernachtstraum“ von Mendelssohn, eine Phantasie für das Violoncell, componirt und vorgetragen von Hrn. Grützmacher und die Concertouverture in A dur von Julius Rietz zu Gehör gebracht. — Das zweite Abonnementconcert am 16. d. Mts. wurde mit der Mozart'schen C dur-Symphonie eröffnet und dieselbe trotz der großen Schwierigkeiten und raschen Tempi von dem verstärkten Herfurth'schen Musikcorps wie auch die eben genannten Werke des ersten Abends mit der größten Präcision vorgetragen. Im zweiten Theile spielte Hr. Concert-M. Ferdinand David aus Leipzig sein fünftes Concert in D moll und Introduction und Variationen über ein russisches Thema, Beides meisterhaft. Allgemeiner rauschender Beifall empfing den Violin-Meister; er war so freundlich, noch eine dritte Composition hinzuzufügen, die eine fabelhafte Fertigkeit in Doppelgriffen mit Melodieführung erforderte und ebenfalls meisterhaft executirt wurde. F—.

Pesth. Vor Allem sei des Tárogató (auch Háború-Sip: ungarische Heer-Pfeife) erwähnt, auf welchem Hr. A. Suck im Nationalmuseums-Prunksaale ein überaus besuchtes Concert veranstaltete; in Form und Ton ist der Tárogató mit der Oboe wesentlich identisch; er kann als Kriegsinstrument nur en masse verwendet worden sein, da die Oboe an Stärke des Tons durch den Tárogató nur wenig übertroffen wird. Auf zwei Octaven beschränkt, ist das neu ins Leben gerufene Instrument bei leicht anzubringenden Verbesserungen als Orchester-Instrument verwendbar. — A. Suck behandelte es noch wenig gewandt, doch erwärmten die ungarischen Weisen, namentlich die elegischen Klänge Tinody's, des reichbegabten ungarischen Troubadours, alle Herzen der leicht erregbaren Ungarn. Für gediegene Musik verbreitet sich in erfreulicher Weise der Sinn unseres musikliebenden Publicums, wie sich dies durch die drei Kammermusik-Soiréen und das letzte philharmonische Concert, unter Meister Erkel's Leitung, erwies. Würdige Geister bürgen auch hier für den Sieg des Gediegenen über bloße Ohrenschmausmusik; solch ein guter Geist in einer edlen Frauenseele ist die hier gastirende dramatische Sängerin Frau Elise Haase-Capitain, deren Kraft zwar im Hochtragischen weniger genügt, die aber ihren dramatischen Gebilden Weihe, Poesie und sangliche Vollendung einprägt, und bei reicher Coloratur mit ihrer Norma, Desdemona und Valentine allenthalben wie bei uns begeisterte und das Epitheton einer bedeutenden Sängerin vor der Kritik rechtfertigen wird. — Schließlich sei der Hübert'schen Schweizer Flügel, unseres Claviersalon-Eigenthümers Ehling, und der Beregszaszy'schen Concert-Claviere erwähnt, die auch Aufträge nach auswärts annehmen. G. F.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die Hamburger musikalische Akademie gab am 2. December ihr erstes Abonnementconcert. Zur Aufführung kamen u. a. eine Ouverture des Dirigenten Grädener zu Heyse's „Raub der Sabinerinnen“, ein Ave Maria für Frauenchor mit Orchester und ein Grabgesang für gemischten Chor, Beides von J. Brahms componirt. Letzterer spielte außerdem das A moll-Concert von Schumann.

Am 15. December führte die Berliner Singakademie in ihrem zweiten Abonnementconcert Bach's Weihnachts-Oratorium auf. H. v. Bülow gab am 11. seine zweite Soirée und am 14. fand die vierte Symphonie-Soirée der königl. Capelle statt.

Die dritte Soirée für Kammermusik in Köln am 13. December brachte u. a. Schumann's Quartett in D moll.

In Berlin gab Concert-M. Ries am 10. December ein Concert im Logensaale „zu den drei Weltkugeln". Am 12. trat im Kroll'schen Locale der junge russische Violinspieler Taborowski mit glänzendem Erfolge auf.

Am 13. December gab Karl Taussig in Dresden ein Concert, in dem zugleich Frau Francisca Ritter die Bürger'sche „Lenore" mit Liszt's Musik declamirte.

Der Rühl'sche Gesangverein in Frankfurt a. M. gab am 15. December ein Concert. Zur Aufführung kamen der 130. Psalm von Bach und Beethoven's Messe in C.

Musikfeste, Aufführungen. Die Geburtstage Beethoven's und C. M. v. Weber's, am 17. und 18. December, sind an mehreren Orten, so in Frankfurt und Dresden, besonders festlich begangen worden. An beiden genannten Orten fanden Aufführungen von Werken dieser Tonsetzer im Theater statt; in Dresden wurde außerdem an beiden Tagen ein Festspiel: „Die Tonkunst und vier deutsche Meister", Text von J. Pabst, mit Musik von Gluck, Mozart, Beethoven und Weber (!) aufgeführt.

In Bremen ist unter Reinthaler's Leitung „Josua" von Händel aufgeführt worden. Ebendaselbst wirkte Concert-M. David aus Leipzig in einem Abonnementconcert mit.

Die große Oper in Paris hat am 15. December zur Feier des ersten Wiederauftretens Roger's eine außerordentliche Vorstellung gegeben; außerordentlich natürlich rein im quantitativen Sinne.

Das schweizerische Musikfest in Basel ist auf den 8. und 9. Mai des nächsten Jahres festgesetzt. Händel's „Jephta" wird den Mittelpunct bilden.

Neue und neueinstudirte Opern. Sobolewski hat seine neue Oper „Mohega, die Blume des Waldes" mit dem Musikverein zu Milwaukee einstudirt, sie soll demnächst aufgeführt werden.

Die neue Oper „Königin Christine von Schweden" vom Grafen Redern soll Mitte Januar in Berlin zur Aufführung kommen.

Die italienische Oper in Paris hat eine Oper von Braga in Vorbereitung, betitelt „Marguarita".

Die italienische Oper unter Salvi's Leitung, die vom Frühjahr an das Theater an der Wien zu Wien beglückt, wird sich durch die Wiederaufführung mancher halbverschollener Werke auszeichnen.

Musikalische Novitäten. Der Canonicus Dr. Proske in Regensburg hat neuerdings wieder einige Messen à 4—8 voci zum Druck gegeben, sämmtlich von den größten Meistern der italienischen Schule. Bekanntlich veröffentlichte derselbe bereits eine Missa von Alessandro Scarlatti bei Manz daselbst, die drei Messen Papae Marcelli bei Schott in Mainz, 12 Missae in der Musica divina, und eben so viele im Novus Missarum Selectus bei Pustet in Regensburg.

Meyerbeer hat eine Symphonie-Cantate geschrieben, nach Worten der „Imitation de Jesus Christ" von Corneille. Sie wird binnen Kurzem in einer Pariser Kirche zur Aufführung gelangen.

Literarische Notizen. Das soeben ausgegebene Januarheft der „Anregungen" für 1860, womit dieselben unter den bisherigen Herausgebern, aber fortan unter verantwortlicher Redaction von Peter Lohmann ihren fünften Jahrgang antreten, enthält u. a. folgende Aufsätze: „Beim Jahreswechsel" von Franz Brendel, „Franz Liszt als Liedercomponist" von P. Lohmann, „Das germanische Museum in Nürnberg und W. v. Kaulbach's Wandgemälde daselbst" von Arnold Schloenbach, „Dramatische Novitäten: „Hie Welf — hie Waiblingen", vaterländisches Drama von E. Tempeltey", von P. Lohmann, „Karl Gutzkow und sein „Zauberer von Rom" von Louise Otto, „Materialismus, Idealismus und Realismus" von Dr. Louis Büchner. Probehefte sind durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Ein soeben in erster Lieferung (Paris, A. Bohné) erschienenes Werk: „Parallele der vorzüglichsten modernen Theater von Europa und der französischen, deutschen und englischen Theatermaschinen", Zeichnungen von Contant, Text von Philippi, wird die Pläne, innere Einrichtung und Aeußeres, sowie die Theatermaschinen in 40 Bogen Text und 130 Kupferstichen, gr. Fol., die Lieferung von 4—5 Kupfern zu $1\frac{1}{2}$ Thlr. liefern. Die erste Lieferung enthält die Einleitung und die kaiserl. Oper zu Paris.

Die von uns bereits angekündigte Selbstbiographie Spohr's wird bei G. H. Wigand in Göttingen erscheinen. Sie umfaßt 3 Bde. gr. 8., jeder etwa 20 Bogen stark und zum Preise von circa 2 Thlrn. Dem gründlichen Werke, von dem zugleich eine gute englische Uebersetzung erscheint, werden Porträt, Facsimile und Musikbeilagen beigegeben.

Von Ferd. Gleich's „Handbuch der modernen Instrumentirung für Orchester und Militärmusikcorps" ist eine zweite Auflage unter der Presse.

Von der „Biographie universelle des musiciens" von Fétis wird ebenfalls binnen Kurzem eine neue Auflage erscheinen.

Preisausschreiben. Das Pesth-Ofener Musikvereins-Conservatorium hat einen Preis auf eine bis zum 1. März 1860 an den Secretär der Gesellschaft, Alexander Ritter, einzusendendes Tonstück ausgeschrieben. Es soll im ungarischen Volksstyle mit Clavierbegleitung, nach einem ungarischen Gedichte, geschrieben sein und der Preis ist auf 10 Ducaten festgesetzt.

Neue Kunstsachen. Ein Medaillonbild Beethoven's, nach C. Gateaux, wird nächstens bei C. H. Schröder in Berlin erscheinen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Fétis, der Vater, ist vom König der Belgier zum Commandeur des Leopoldordens ernannt worden.

Personalnachrichten. Die Wiener Quartett-Soiréen haben durch eine schwere Erkrankung J. Hellmesberger's eine Unterbrechung erlitten.

Wie verlautet, wird Hofcapell-M. Reiß seine Stellung in Cassel im Frühjahr verlassen.

Vermischtes.

Die Mitglieder der Tonkünstler-Versammlung, wie sie im Personal-Verzeichniß der vor Kurzem erschienenen Brochure aufgeführt sind, vertheilen sich etwa in folgender Weise auf die verschiedenen Länder: Dasselbe nennt 341 Theilnehmer an der engeren Tonkünstler-Versammlung, von denen jedoch 30 sich nur angemeldet hatten, an ihrem Erscheinen aber verhindert waren. Leipzig ist durch 128 Namen vertreten, das übrige Königreich Sachsen durch 36. Die sächsischen Herzogthümer, nebst den beiden Herzogthümern Anhalt brachten uns 55 Theilnehmer, das Königreich Preußen 60; Hannover und die freien Reichsstädte waren durch je 4 Mitglieder vertreten, Schwerin und Baden durch je 3; Braunschweig und Nassau durch je 2; Cassel durch 1 Theilnehmer. Oesterreich war durch 10 Namen repräsentirt, Rußland durch 8, die Schweiz durch 7, Holland und Schweden durch je 5, Norwegen durch 3, Dänemark und Nord-Amerika durch je 2, Frankreich durch 1. — Hierbei ist jedoch zu bemerken, daß in die begreiflicherweise am stärksten vertretene Liste der Leipziger Theilnehmer Viele mit aufgenommen wurden, welche nur ihren temporären Aufenthalt hier genommen haben, eigentlich aber dem Auslande angehörten. Von Anderen war die Heimath nicht genau zu ermitteln, so daß diese Uebersicht natürlich immer nur eine annähernd richtige sein kann, wie denn auch mancher zu spät eingetroffene Gast, sowie mancher andere, der sich vorher weder angemeldet, noch später in die ausgelegten Listen eingezeichnet hatte, im Verzeichniß noch vermißt werden dürfte.

In Wien hat sich nach erfolgter Statuten-Genehmigung der israelitische Gesangverein „Zion" definitiv constituirt. Er besteht aus 60 ausübenden und 120 unterstützenden Mitgliedern. Prediger Dr. Jellinek ist zum Vorstande, Jul. Sulzer zum Chormeister erwählt worden. Ebendaselbst wird das „Allgemeine akademische Gesangsinstitut" von jetzt ab monatliche „artistische Abendreunionen" geben.

Der König von Bayern hat verordnet, daß fortan begabte junge Musiker, von deren Zukunft für die Kunst Ersprießliches zu erwarten sei, zur königlichen Unterstützung in Antrag gebracht werden.

Das neue Stadttheater in Prag ist am 29. November eröffnet worden. Der prächtige und zugleich zweckmäßige Bau hat nur 7 Monate in Anspruch genommen.

In nächster Zeit wird das Victoria-Theater in Berlin, d. h. zunächst nur die kleinere oder sogenannte Sommer-Bühne eröffnet werden. Es werden auch Ballets zur Darstellung kommen.

Zur Preisaufgabe.

Der schmerzliche Todesfall in Hrn. Dr. Liszt's Familie verhindert uns, schon in dieser Nummer die Entscheidung der Herren Preisrichter zu veröffentlichen; wir werden dieselbe nun in der nächsten, also der ersten Nummer des nächsten Bandes mittheilen und dann zugleich den Anfang der gekrönten Preisschrift zum Abdruck bringen.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Verzeichniß
der hinterlassenen Manuscripte
von
J. C. Louis Wolf.

Kirchenmusik.

Vocal-Messe in C dur. Partitur und Stimmen.
Messe Nr. 1 in D dur f. gr. Orchester. Partitur.
„ „ 2 in B dur „ „ „ „
Bene fundata est domus Domini für vier Soprane, vier Bässe und Orgel.
Magnificat Nr. 1. Partitur.
Laudate Nr. 2. A dur.
„ „ 4.
„ „ 5. Veni sancte spiritus. Partitur.
Ave Maria F dur für Sopran (Clarinette oblig.), zwei Violinen, Viola, Basso, zwei Hörner.
Ave Maria Nr. 14 F dur für Sopran, Solo-Clarinette und Orgel.
Offertorium Nr. 6. G dur.
„ „ 7. D dur.
„ „ 8. D dur. Latetur ecclesia.
„ „ 10. C dur. Exsultabunt.
„ „ 11. F dur.

Asperges me.	Vocal. Nr.	1.
Vexilla regis	„ „	3 mit drei Posaunen ad libit.
Ecce quomodo	„ „	4.
Benedicite	„ „	5.
O salutaris hostia	„ „	6.
Tu qui regis	„ „	7.
Veni sancte spiritus	„ „	8.
Confitimini domine	„ „	9.

Orchestermusik.

Ouverture für großes Orchester in F moll. Partitur und Stimmen.
Ouverture für großes Orchester in D moll. Partitur und Stimmen.
Marsch für großes Orchester. Partitur und Stimmen.
Marsch in Es dur. Partitur.
Sechs Märsche. Partitur.
Concert-Variationen über ein englisches Volkslied für Pianoforte mit Orchester.

Quintetts.

Für Streichinstrumente: Nr. 1 in B dur.
„ „ „ 2 in C dur.
„ „ „ 3 in D dur. } Partitur.
„ „ „ 4 in D moll.
„ „ „ 5 in A dur.
Symphonie von Beethoven in C dur, als Quintett arrangirt für Flöte, Violine, zwei Viola und Violoncello. Partitur.

Quartetts.

Nr. 1. D dur. Stimmen. } Für Streichinstrumente.
„ 2. C dur. Partitur. }
„ 2. E moll für Flöte, Violine, Viola und Violoncello. Partitur.
„ 3. G dur. Partitur.
„ 4. A dur. „
„ 5. C dur. „
„ 6. F dur. „
„ 7. B dur. „ } Für Streichinstrumente.
„ 8. D dur. „
„ 9. Fis moll. „ und Stimmen.
„ 10. B dur.
„ 11. D dur.

Compositionen für drei Streichinstrumente.

Sonate I. Op. 1 für zwei Violinen und Baß in F dur.
„ I. „ 2 „ „ „ „ „ „ D dur.
„ II. „ 2 „ „ „ „ „ „ F dur.

Trios für Pianoforte, Violine und Cello.

Nr. 6 in F dur. Partitur und Stimmen.
„ 7 „ C moll.
„ 8 „ D dur.

Compositionen für Pianoforte mit Begleitung eines Instrumentes.

Zweite Sonate für Piano und Violine in D dur.
Dritte Sonate für Piano und Violine in F moll. Partitur.
Sonate für Piano und Horn (oder Violoncell) in E dur.

Vierhändige Clavierstücke.

Variationen über einen Walzer von Strauß.
Rondo über eine Barcarole aus der Stummen.

Compositionen für Pianoforte allein.

Sonate in Es dur.
Allegro con brio in As dur.
Fantasie.
Scherzo in F moll.
" " Es dur.
" " C moll.
Capriccio in C moll.
Variationen über ein Thema von Beethoven.
Nocturno in F moll.
" " Es dur.
" " G moll.
" " As dur. Op. 11.

Compositionen für die Orgel.

Orgelstimme zur Vocalmesse in C dur.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

„Was willst du mehr."
Samstagsnacht.
Tischlied (Göthe).
Das Jägerglück.
Ständchen.
Die Alpenrose.
Trinklied „Lustig ihr Zecher!"
Auf schroffen Felsen.
„Der Krieger aus dem Kampfe kehrt."
„Ruhe schwebt um Thal und Hügel."
„Ein Veilchen auf der Wiese stand."
Der Kampf.
„Kennt ihr das Land, wo jede Klage schweigt?"
Trostlied.
Der entfernten Geliebten Schweigen.
Abschied.
Frühlingsweh.
Die Todesstunde.
Der geblendete Finke.
Das Scheiden.
Verlorene Mühe.
Beim Scheiden.
Ich wandle sinnend im Morgengrau.
Der Jüngling am Bache.
„So willst Du treulos von mir scheiden?"
Beruhigung.
Das Liebes-Echo.
„Nur einmal."
Erinnerung.
Das Herz.
Der Sänger.
„Rose, mußtest bald verblüh'n."
Schneeglocken.

Gesänge für vier Männerstimmen.

Nr. 1. „Der Tag ist verschwunden."
" 2. „Kennt ihr das Land."
" 3. „Auf schroffen Felsenbergen."
" 4. „Der Krieger aus dem Kampfe kehrt."
" 5. „Ein Veilchen auf der Wiese stand."
" 6. „Ruhe schwebt um Thal und Hügel."
Tischlied von Goethe für vier Männerstimmen.
„Mich ergreift ich weiß nicht wie."

Die in obigem Verzeichniß genannten Manuscripte liegen zur Ansicht und Bestellung bereit bei **Carl André**, im Hause Mozart, in **Frankfurt a. M.**

der Musik nicht unberücksichtigt geblieben sind, die neuesten Zustände und Entwickelungen der Kunst klar, folgerecht, mit der grössten Unparteilichkeit, wenn schon natürlich mit aller gerechten Wärme und Begeisterung für die grossen Erscheinungen der Gegenwart darzulegen. Es galt ihm, einer Unklarheit und absichtlichen oder absichtslosen Verwirrung entgegen zu treten, welche, in der Zeitungspolemik ins Unendliche geführt, von dem Ernst und der Logik des historischen Zusammenhanges am ersten zerstreut werden dürften. Es galt ihm, die eine Nothwendigkeit, die entschiedene Berechtigung und Lebensfähigkeit der neuesten Richtungen nachzuweisen, den unbegründeten Vorwürfen und Irrthümern, die man der letzten Periode Beethoven's noch unterstellt, zu begegnen und vor Allem eine klare, eingehende Charakteristik der Reformen Richard Wagner's und Franz Liszt's auf dramatischem und symphonischem Gebiete zu geben. Es galt, das Grosse der Neuzeit in jene Beleuchtung zu stellen, nach welcher es der vorher mit Liebe, Gründlichkeit und Einsicht dargestellten Vergangenheit weder so unvermittelt noch so feindlich gegenüber steht, als vielfach behauptet wird. Während in den die ältere Vergangenheit behandelnden Theilen des Werkes nur die grössten, hervorragendsten, gleichsam typischen Namen eine Berücksichtigung erfahren konnten, sind alle Leistungen und Namen des letzten Halbjahrhunderts mit grosser Vollständigkeit angeführt.

Einen Einblick in den Reichthum des Stoffes gewährt am besten das dieser Auflage zum ersten Male beigegebene Register, in dem man die wichtigsten Namen der Vergangenheit und Gegenwart verzeichnet finden wird.

Die „Geschichte der Musik" reiht sich in gewissem Sinne den analogen Werken *Franz Kugler's* (Kunstgeschichte) und *Eduard Devrient's* (Geschichte der deutschen Schauspielkunst) an, sie hat aber ausserdem eine specielle und selbstständige Bedeutung, welche in den Gesichtspunkten des Verf., dem Hinblick und Hinweis auf die philosophische Entwicklung des Geistes und der Geistescultur liegt. Sie reiht die Musik den anderen Künsten ebenbürtig an und es war diesem Werke vorbehalten, durch seine Darstellung und seinen Gehalt den Nachweis zu führen, dass die musikalische Kunst nicht aus einer Reihe von vereinzelten, zufälligen und willkührlichen Talenterscheinungen resultire, wo es dieses Nachweisse noch bedurfte. Der Styl des Brendel'schen Werkes ist von anerkannter Klarheit und Anschaulichkeit, die beibehaltene Form von Vorlesungen, aus welchen die „Geschichte der Musik" ursprünglich hervorgegangen, die am leichtesten eingängliche.

Druck von Umlauf & Lüder in Leipzig.